



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA

A FORMAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA

Carlos Jorge Dantas de Oliveira

Santiago de Compostela

2012



UNIVERSIDADE DE SANTIAGO DE COMPOSTELA
FACULDADE DE FILOLOGIA
PROGRAMA DE DOUTORADO EM TEORIA DA LITERATURA E
LITERATURA COMPARADA

TESE DE DOUTORADO

A FORMAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA

Carlos Jorge Dantas de Oliveira

Santiago de Compostela

2012

A FORMAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA

**Tese de Doutorado apresentada no Programa
de Doutorado em Teoria da Literatura e
Literatura Comparada, elaborado sob a
direção da Prof^a Dr^a Dolores Vilavedra Fernandez ,
por Carlos Jorge Dantas de Oliveira.**

USC – Faculdade de Filologia

2012

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de, **A Formação da Literatura de Cordel Brasileira**, Santiago de Compostela: Universidade de Santiago de Compostela (USC), 2012.
381 fls. Tese de Doutorado (Programa de Doutorado em Teoria da Literatura e Literatura Comparada – Faculdade de Filologia, Universidade de Santiago de Compostela – 2012).

Prof^a. Dr^a. Dolores Vilavedra Fernandez – USC
Diretora

Carlos Jorge Dantas de Oliveira

Em____/_____/_____

DEDICATÓRIA

A todos os poetas e cantadores populares do Nordeste do Brasil, vivos e falecidos, particularmente aos amigos Klévisson Viana, Rouxinol do Rinaré, Jorge Furtado e Zé Maria de Fortaleza. Aos mestres do passado Patativa do Assaré, Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde.

AGRADECIMENTOS

Agradeço, primeiramente, a minha esposa Ivana que acreditou neste projeto e juntou forças para que pudéssemos concluir com êxito essa empresa investigadora;

aos meus pais Jorge Lopes de Oliveira e Ivonilda Dantas de Oliveira, pelas suas orações intercedendo ante o Altíssimo a favor de mim e de minha mulher Ivana;

a minha grande amiga galega Maria Del Pilar Paredes (Pili), por toda a sua generosidade, amizade e cumplicidade desde o momento em que nos tornamos amigos de verdade;

ao amigo linguista Cristiano Torres, pela amizade e pelo carinho nas horas agradáveis na qual discutimos e conversamos despreocupadamente;

ao meu grande e leal amigo Carlinhos Perdigão, parceiro de poesia e de canção, pelo apoio incontinente nas horas mais difíceis;

ao Ulisses Infante e sua esposa Joice, pelas agradáveis conversas sobre arte e literatura;

aos amigos e amigas galegos que vivem e trabalham no Hotel Os Pazos, em Cambados, particularmente o Carmelo e toda a sua maravilhosa família que me receberam de braços abertos em seu convívio;

a todo o povo espanhol, particularmente o galego, que tão bem me acolheram junto a Universidade de Santiago de Compostela;

a todos os funcionários da USC, particularmente os da Biblioteca e do Departamento de Filologia;

agradeço a Fundação Casa de Rui Barbosa pelo fantástico acervo de cordéis colocado a disposição de todos na internet em formato PDF;

agradeço também a todas os investigadores que disponibilizaram as suas pesquisas gratuitamente na “grande rede” internacional, provando que o verdadeiro conhecimento é um patrimônio de toda a humanidade, não podendo jamais ser apropriado por pessoas ou grupos isolados;

agradeço também aos amigos da Universidade de Poitiers, particularmente aos do Centro de Estudos Latino Americanos - CRLA, dirigido pela medievalista Ria Lemaire e tendo como colaboradores Silvie, Paola e Hasan;

aos amigos brasileiros e estrangeiros os quais tive a oportunidade de conviver durante o período em que vivi em Santiago de Compostela, entre eles: Diogo Fuentes, Carla Ferreiro e o seu marido, Janete e Inês, Mônica Heloane etc.

RESUMO

PALAVRAS-CHAVE: cordel, literatura popular, cantoria de viola, história cultural

A Literatura de cordel brasileira, particularmente nordestina, apesar de alguns laços inevitáveis com as suas congêneres ibéricas, surgiu e se desenvolveu nas primeiras décadas do século vinte, a partir dos esforços de três poetas: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Juntos, eles foram os responsáveis pela criação de uma literatura popular única e autóctone, tendo como modelos estéticos e textuais os estilos da poesia oral improvisada – simplificada e chamada de Cantoria de viola ou repente. Nosso objetivo foi traçar as linhas gerais de formação dessa literatura, tendo como escopo teórico a Nova História Cultural de raiz francesa, encabeçada pelo historiador Roger Chartier. A principal característica desse tipo de abordagem histórica é o fato de considerar o texto de maneira concreta, levando em consideração os suportes nos quais os textos são efetivamente lidos. Esses suportes materiais influenciam e são influenciados pelas diversas práticas de leitura que se foram conformando historicamente dentro das diversas comunidades de leitores, sejam eruditos ou populares.

SUMMARY

KEYWORDS: line, popular literature, singing, viola, cultural history

The Brazilian Literatura de Cordel, particularly the Northeast, despite some inevitable ties with their Iberian counterparts, arose and developed in the early decades of the twentieth century, from the efforts of three poets: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista and João Martins de Athayde. Together they were responsible for creating a unique and indigenous folk literature, with the aesthetic models and textual styles of improvised oral poetry - simplified call "Cantoria de viola" or suddenly. Our goal was to outline the training of this literature, with the theoretical scope of the New Cultural History French roots, headed by historian Roger Chartier. The main feature of this approach is the historical fact of considering the text in a concrete way, taking into consideration the brackets in which the texts are actually read. These support materials influence and are influenced by different reading practices that were historically conforming within the various communities of readers, whether scholarly or popular.

RESUMO

PALABRAS-CLAVE: Cordel, literatura popular, história cultural

La literatura de cordel brasileña, particularmente la del Nordeste de Brazil, a pesar de algunos inevitables enlaces con sus congéneres ibéricas, surgió y desarrollóse en las primeras décadas del siglo veinte, a razón de los esfuerzos de tres poetas: Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde. Juntos, ellos fueron los responsables por la creación de una literatura popular única e autóctone, teniendo como modelos estéticos y textuales los estilos de la poesía oral improvisada – simplificada y llamada “Cantoria de viola” o “repente”. Nuestro objetivo fue trazar las líneas generales de la formación de esa literatura, teniendo como matriz teórica La Nueva Historia Cultural de rango francés, empezada por el historiador Roger Chartier. La principal característica de ese tipo de abordaje histórico es el hecho de considerar el texto de una manera concreta, levando en consideración los soportes en los cuales los textos son efectivamente leídos. Estos soportes materiales ejercen una influencia y también son influenciados por las diversas prácticas de lectura que si fueran conformando históricamente dentro de las diversas comunidades de lectores, sean eruditos o populares.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO.....	11
I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA.....	23
1.1 O Conceito de Cultura.....	25
1.1.1 Cultura Popular.....	28
1.2 História Cultural.....	34
1.2.1 Nova História Cultural.....	39
1.3 Uma Poética da Oralidade.....	47
II ESTADO DA QUESTÃO.....	53
2.1 Da Europa ao Brasil: a Trajetória das Ideias sobre Cultura Popular.....	54
2.1.1 Antiquários e Românticos.....	54
2.1.2 Os Primeiros Folcloristas.....	60
2.1.3 Folclore: a Tradição do Povo.....	66
2.1.4 O Nacionalismo Modernista.....	69
2.1.5 O Localismo Regionalista.....	71
2.2 A Descoberta do Cordel.....	75
2.2.1 A Sociologia e a Dinâmica do Folclore.....	77
2.2.2 A Casa de Rui Barbosa.....	80
2.3 O Cordel e a Universidade.....	82
2.3.1 O Cordel descoberto pelos Estrangeiros.....	85
2.3.2 O Cordel como “Jornal Popular” (<i>Folkcomunicação</i>).....	89
2.3.3 A Contribuição das Universidades Nordestinas.....	92
2.3.4 Teses e Dissertações em Universidades não Nordestinas.....	97
2.4 Ariano Suassuna e o Romanceiro Popular do Nordeste.....	104
III A FORMAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA.....	107
3.1 Prolegômenos.....	107
3.1.1 Literatura Oral <i>versus</i> Poesia Narrativa Impressa Popular.....	107
3.1.2 A Expressão “Literatura de Cordel”.....	110
3.1.3 O Texto, o Suporte e a Leitura.....	112
3.1.4 Obras, Folhetos e Romances.....	117
3.2 A Escola do Teixeira: Matriz do Cordel.....	121
3.2.1 O Homem e o Meio: Síntese Histórica da Ocupação do Sertão Nordestino.....	125
3.2.2 Os Nunes-Batista: uma Família de Cantadores.....	136
3.2.3 Inácio da Catingueira X Francisco Romano: uma Peleja Histórica.....	144
3.2.4 A Mulher na Cantoria.....	152
3.3 Desafios e Discussões: a Estilização do Embate.....	158
3.3.1 Os Marcos ou Vantagens.....	168
3.3.2 Os Primeiros Cantadores-Cordelistas.....	175
3.3.2.1 Silvino Pirauá de Lima.....	176
3.3.2.2 João Melchíades Ferreira da Silva.....	182
3.3.2.3 Outros Cantadores-Cordelistas.....	192
3.4 Cordel: a Invenção de uma Literatura.....	197
3.4.1 Recife: Síntese Histórico-Cultural.....	202
3.4.2 Leandro Gomes de Barros: o Fundador do Cordel.....	213
3.4.2.1 O Poeta e o seu Ofício.....	214
3.4.2.2 A Voz do Poeta é a Voz do Povo.....	222

3.4.3 A Escritura da Tradição: Folhetos de Romances e Histórias.....	244
3.4.3.1 Os Contos de Fada e o Romanceiro Tradicional.....	246
3.4.3.2 Os Romances Novelescos.....	264
3.4.4 A Representação da Valentia.....	278
3.5 Folheto: a Invenção de um “Gênero Editorial”.....	285
3.5.1 As Estratégias Editoriais.....	287
3.5.1.1 A Publicação seriada em “Volumes”.....	288
3.5.1.2 Dos Folhetos Múltiplos ao Folhetos de uma só História.....	291
3.5.1.3 Os Títulos das Obras e suas Funções.....	293
3.5.1.4 A Contra-Capa como “Página Editorial”.....	298
3.5.1.5 As Capas e suas Ilustrações: Clichês e Xilogravura.....	302
3.5.2 João Martins de Athayde: o Empresário do Cordel.....	311
3.5.2.1 Vida e Obra.....	312
3.5.2.2 De Poeta-Editor a Editor-Proprietário.....	325
3.6 A Constituição de um Cânone.....	330
3.6.1 João Pessoa: uma Cidade, muitos Nomes.....	333
3.6.2 A Questão da Autoria.....	338
3.6.3 Francisco das Chagas Batista.....	342
3.6.3.1 Vida e Obra.....	342
3.6.3.2 O Livro “Cantadores e Poetas Populares”.....	355
3.6.4 Pedro Batista e o Espólio Literário de Leandro Gomes de Barros.....	360
IV CONCLUSÃO.....	363
V REFERÊNCIAS.....	369

INTRODUÇÃO

“Em 1913, certamente mal informados, 39 escritores, num total de 173, elegeram por maioria relativa Olavo Bilac príncipe dos poetas brasileiros. Atribuo o resultado a má informação porque o título, a ser concebido, só poderia caber a Leandro Gomes de Barros, nome desconhecido no Rio de Janeiro, local da eleição promovida pela revista FON-FON, mas vastamente popular no Nordeste do país, onde suas obras alcançaram divulgação jamais sonhada pelo autor de ' Ouvir Estrelas'. (...) E aqui desfaço a perplexidade que algum leitor não familiarizado com o assunto estará sentindo ao ver afrontados os nomes de Olavo Bilac e Leandro Gomes de Barros. Um é poeta erudito, produto da cultura urbana e burguesia média; o outro, planta sertaneja vicejando a margem do cangaço, da seca e da pobreza. Aquele tinha livros admirados nas rodas sociais, e os salões o recebiam com flores. Este, espalhava seus versos em folhetos de cordel, de papel ordinário, com xilogravuras toscas, vendidos nas feiras a um público de alpercatas ou de pé no chão.

A poesia parnasiana de Bilac, bela e suntuosa, correspondia a uma zona limitada de bem-estar social, bebia inspiração européia e, mesmo quando se debruçava sobre temas brasileiros, só era captada pela elite que comandava o sistema de poder político, econômico e mundano. A de Leandro, pobre de ritmos, isenta de labores musicais, sem apoio livresco, era a que tocava milhares de brasileiros humildes, ainda mais simples que o poeta, e necessitados de ver convertida e sublimada em canto a mesquinha vida (...). Não foi o príncipe de poetas do asfalto, mas foi, no julgamento do povo, rei da poesia do sertão e do Brasil em estado puro”.

Carlos Drummond de Andrade

Trecho da crônica intitulada “Leandro, O Poeta”, publicada no *Jornal do Brasil*, em 9 de setembro de 1976.

Os artistas mais atentos e de visão abrangente, dotados de sensibilidade efetiva para perceber a realidade a sua volta, sempre estiveram ao lado do seu povo. Mesmo os mais urbanos e frequentadores das altas rodas sociais, nunca relegaram ou menosprezaram a arte popular, seja a poesia, a música ou qualquer outra manifestação artística. Carlos Drummond de Andrade é um desses exemplos de artistas comprometidos com o seu povo, sendo ele mesmo o autor de um texto forjado nos moldes populares: “A história de João-Joana”. Por isso escolhemos trechos de uma crônica sua, publicada no *Jornal do Brasil*, com o intuito de problematizar o nosso trabalho.

Contrária e paradoxalmente, poucos são os historiadores e críticos das obras desses mesmos artistas que têm a coragem (ou a honestidade crítica) de reconhecer a

importância dessa arte não-erudita no processo de criação dos artistas por eles estudados. Quando muito, reconhecem um tema, um argumento, ou outro elemento oriundo do folclore.

Ora, se Drummond, poeta nascido no estado brasileiro de Minas Gerais, na região sudeste (atualmente, a mais rica do Brasil), portanto fora de qualquer suspeita de bairrismo¹, acredita que Leandro Gomes de Barros² é quem deveria ter sido eleito o príncipe dos poetas brasileiros no lugar de Olavo Bilac³, não foi por uma razão qualquer.

Em primeiro lugar, ele atribuiu esse equívoco à ignorância de certos escritores cariocas em relação à poesia de Leandro. Naquela época ainda se admite que esses escritores da “corte” desconhecem a Literatura de Cordel⁴ nordestina. Mas... E hoje? Será que algum escritor ou professor de qualquer nível intelectual ignora a sua existência, quando ela está presente praticamente em todo o território nacional, devido à migração nordestina, e é estudada em muitas universidades brasileiras e, inclusive, estrangeiras, como a de Poitiers e a Sorbonne?

Em segundo lugar, Drummond, em sua crônica oferece-nos uma pista das razões mais profundas desse “esquecimento” quando compara o espaço de difusão das obras dos dois poetas, assim como a incapacidade dessa poesia livresca e de salão de perceber a realidade brasileira, por, entre outras causas, estar com os olhos voltados para a Europa. A contraposição desses ambientes faz-nos supor que Drummond estivesse sub-repticiamente criticando a ausência do nome de Leandro Gomes na historiografia oficial brasileira em virtude de um preconceito social em relação aos poetas populares. O poeta critica justamente uma tradição acadêmica que foi e continua a ser extremamente elitista, com raríssimas exceções, como Antônio Cândido, por exemplo. Uma crítica que só enxerga uma pequena parte da realidade literária brasileira, excluindo tudo aquilo que não se enquadra nos modelos consagrados e reconhecidos.

Drummond reivindicou para Leandro Gomes muito mais do que o simples título

¹ Apego excessivo de uma pessoa à sua região ou à sua terra natal. (*Dicionário da Língua Portuguesa*. Porto: Porto editora, 2006, p. 107).

² Leandro Gomes de Barros (Pombal-PB, 1865 – Recife-PE, 1918), poeta popular, talvez o primeiro, caso não caiba a Pirauá o pioneirismo, que publicou estórias versadas em folhetos. Provavelmente na última década do século passado [XIX], em Vitória de Santo Antão ou Jaboatão, quando já residia em Pernambuco, tenha Leandro publicado seus primeiros folhetos. (ALMEIDA, Átila Augusto F. de; ALVES SOBRINHO, José. *Dicionário Biobibliográfico de Repentistas e Poetas de Bancada*. João Pessoa/Campina Grande: Editora Universitária/Centro de Ciências da Tecnologia, 1978, p. 78)

³ Olavo Brás Martins dos Guimarães Bilac (16/12/1865, Rio – 28/12/1918, idem) (...) Em São Paulo publicou seu primeiro livro, *Poesias* (1888). Entregou-se depois inteiramente, no Rio, ao jornalismo e à vida literária (...). Quando O. B. estreou, em 1888, já o Parnasianismo estava inaugurado e vitorioso. (...) desde a estréia, é o mais uniforme e equilibrado dos parnasianos brasileiros, razão pela qual pode ser tomado como o mais representativo deles. É, igualmente, o mais popular. (*Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969, p. 54-55).

⁴ Doravante, para simplificar, utilizaremos como sinônimo a palavra “cordel” ou apenas a sigla LC.

de “Príncipe dos Poetas Brasileiros”. Sua crítica procurou questionar o *status quo* na historiografia e na crítica literária brasileiras; pois esse poeta popular nunca fora citado em nenhuma das mais prestigiadas histórias literárias publicadas no Brasil.

Dizemos prestigiadas porque, em 1952, a editora José Olympio publicou uma história da literatura brasileira em vários volumes, organizada por Álvaro Lins (hoje completamente esquecida). Neste mesmo ano, a editora havia recebido os originais de um estudo de Câmara Cascudo sobre a literatura oral no Brasil. Por ter empolgado tanto aos organizadores, ela foi incluída como tomo IV da referida publicação, sendo depois publicado separadamente como o título de *Literatura Oral no Brasil*.

Expomos esse alerta lançado pelo poeta mineiro de Itabira para ilustrar o total descaso da historiografia oficial brasileira que insiste em excluir uma série de manifestações estéticas marginais que utilizam a palavra como meio de expressão. As principais histórias publicadas até hoje privilegiam um único tipo de estética: a erudita; tomando como modelo a literatura praticada pela classe social hegemônica.

O professor Mark Curran, em sua introdução à Biblioteca do Cordel, editado pela Editora Hedra, salienta que ao contrário de outros países sul-americanos, como México e Argentina, «onde esse tipo de produção literária é normalmente aceita e incluída nos estudos oficiais de literatura» (CURRAN, 2005), a historiografia brasileira continua defasada e anacrônica, não conseguindo acompanhar o desenvolvimento cultural dos outros países, estando em total contradição com os tempos atuais, no qual manifestações literárias ligadas ao teatro, ao cinema (como os roteiros, por exemplo), aos “desenhos em quadrinho”, à música popular, etc., já merecem o devido destaque, sendo utilizadas como ferramentas imprescindíveis para o conhecimento pleno da cultura em sentido amplo.

Entretanto, essa miopia não se restringe somente ao Brasil, pois, segundo Baroja, «de todas suertes la eliminación de los romances vulgares, “Blind Beggar Ballads”, es algo que llevan a cabo “*in limine*” casi todos los historiadores de la literatura al estudiar materia tan importante como el romancero español y de los otros géneros de cordel ni siquiera hablan» (BAROJA, 1990, p. 28). E acrescenta a prof^a García de Enterría que «cada época de la historia ha marginado un tipo diferente de obras literarias,(...)» (ENTERRÍA, 1983, p. 22), inclusive em seu país natal, a Espanha, onde «(...)no hay una “historia de las literaturas marginadas” en lengua castellana. Nada, por ejemplo, parecido a lo que ya en el siglo XIX hizo Charles Nisard (1854) para la “littérature de colportage” francesa, ni nada semejante, en nuestro ámbito español, a lo que se halla en la conocida *Histoire des Littératures de la Pléiade*, dirigida por R. Queneau (1958)» (ENTERRÍA, 1983, p. 22).

Essa ausência sempre deixou-nos perplexos (indignados até). Passados mais de cem anos da criação da Literatura de Cordel, essa manifestação ímpar da cultura nordestina não mereceu ainda sequer um tratamento adequado e justo. Por isso, a partir dessa constatação, é que resolvemos empreender estudos objetivando suprir essa lacuna historiográfica.

O nosso interesse pela cultura popular vem de berço. Meu pai (ainda vivo) é de origem extremamente humilde. Nascido na zona rural paraibana, ele migrou para o Recife em decorrência da expulsão (sem qualquer tipo de indenização) de toda a família do engenho Massangana, onde trabalhavam e moravam como agregados e sem qualquer garantia trabalhista. Já pelo tronco materno, pertenço ao famoso e controvertido tronco familiar dos Dantas que, como veremos mais adiante, exerceu (e ainda exerce, sobretudo na pessoa de Ariano Suassuna, também ele um Dantas pelo lado materno) uma profunda influência tanto na construção, como na consolidação dos estudos sobre a cultura popular nordestina.

Falando assim, parece que tivemos um contato direto com esses ilustres e prestigiados membros da alta sociedade paraibana e pernambucana. Ledo engano. Somente recentemente tivemos o privilégio de conhecer pessoalmente Ariano Suassuna, assim como descobrir as reais filiações nossas com os Dantas de Goes, através do livro adquirido no decorrer da escritura do nosso trabalho – *Uma família na Serra do Teixeira – elencos e fatos* – escrito por Fábio Lafaiete Dantas e Maria Leda de Resende Dantas, os quais ainda não tivemos a oportunidade de conhecer. Lembro-me que minha mãe, ocasionalmente, falava dos Dantas, acenando para uma provável (e longínqua) filiação nossa com essa família tão importante para a história política e cultural do Nordeste brasileiro. Mas... convívio mesmo, nunca tivemos.

O nosso interesse pelas coisas do povo advêm, primeiro, do fato ineludível de pertencermos efetivamente ao povo; de termos vivenciado concretamente algumas das suas manifestações culturais e lúdicas; depois, durante o processo de amadurecimento intelectual e poético (antes de entrar na faculdade aos 34 anos de idade, já havia publicado vários livros de poesia urbana), a cultura do povo a qual pertencia ganhou ainda mais importância. Quanto mais a estudava, mais me sentia identificado com ela.

Essa profunda identificação pessoal motivou-nos, já na Faculdade de Letras da Universidade Estadual do Ceará, a organizar um pequeno grupo de investigação sobre o Movimento Armorial⁵ criado por Ariano Suassuna em 1970, culminando com a monografia

⁵ «A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a Música de viola, rabeca ou

para a obtenção do grau de Licenciatura Plena em Letras, intitulada “*O diálogo entre as muitas pedras do reino do sertão*”, no qual analisamos a importância da cultura popular no romance *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, do mesmo escritor paraibano.

Em 2003, recebemos uma bolsa de estudos outorgada pela Junta de Galícia (uma das comunidades autônomas do Estado espanhol) para realizar estudos comparativos entre a cultura galega e a brasileira no Centro Ramón Piñeiro para a Investigación en Humanidades. O resultado dessa estadia investigadora foi o trabalho intitulado “*A poesia oral improvisada na Galícia e no Nordeste do Brasil: regueifeiros⁶ e repentistas*”, sob a orientação do prof. Xesus Ferro Ruibal.

Em 2007, já dentro do programa de doutorado na Universidade de Santiago de Compostela, sob a direção da Prof.^a Dolores Vilavedra, além do mais contando com a co-orientação do prof. José Luis Forneiro, obtivemos o Diploma de Estudos Avançados com o Trabalho de Investigação Tutorado intitulado “*Os pliegos sueltos poéticos como antecedentes da literatura de cordel brasileira*”. Por uma questão de honestidade investigadora, fazemos constar que nessa época estávamos ligados à corrente epistemológica segundo a qual as fontes ibéricas eram um pressuposto fundamental à hora de estabelecer as origens da literatura de cordel nordestina. Daí, a palavra “antecedentes” presente no título do nosso trabalho acima citado. Todavia, no decorrer dos nossos estudos, ao tomar contato com a corrente contrária a essa idéia própria dos círculos folclóricos, assumimos uma posição diametralmente oposta, em sintonia com as mais modernas pesquisas acadêmicas brasileiras.

Além, é claro, dos nossos interesses pessoais, a escolha da literatura de cordel como objeto de estudo deveu-se também a sua enorme relevância adquirida a partir da segunda metade do século passado. Os folhetos de cordel em muito ultrapassaram em quantidade não apenas de títulos, como da impressão de exemplares em dezenas de edições, a toda a produção de livros da chamada literatura erudita. Poetas como Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde e Francisco das Chagas Batista foram autênticos

pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados” (SUASSUNA, Ariano. *O Movimento Armorial*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1974, s. p.).

⁶ O nome de “regueifeiros” dado aos poetas improvisadores galegos originou-se «dun molete de pan ou rosca que se ofrecía con ocasión dunha voda. Este ofrecíase despois da cerimonia da Igrexa, cando acontecía o banquete do casamento. Así, segundo Andrés Suárez, no seu libro *A Regueifa* (1982:12), dinos que “a verba 'regueifa' tiña pois dous sinificados. Era o nome do molete de pan blanco ou roscón que os novios repartían entre os regueifeiros, e era tamén o nome que se lle dava a festa que tiña lugar arredor do reparto da regueifa”» (OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de. *Os pliegos sueltos poéticos como antecedentes da literatura de cordel brasileira*. (Trabalho de investigação tutorada). Santiago de Compostela: USC, 2003, p. 34).

poetas/editores que se anteciparam ao surgimento da moderna indústria editorial brasileira, criada no Brasil por Monteiro Lobato.

Igualmente, o cordel fez ressurgir um tipo de gravura popular, a xilogravura, que hoje goza de plena relevância estética nos círculos mais restritos das Artes Plásticas. Gravuristas como Gilvam Samico, em Recife, e Eduardo Elói, em Fortaleza, fizeram da xilogravura um referencial artístico importante sob a égide dos principais poetas e gravuristas populares, como Dila e J. Borges, por exemplo.

No tocante à educação, o cordel foi, durante muitos anos, o único texto disponível para a alfabetização de milhares de nordestinos que viviam longe dos centros urbanos. A educação no Brasil sempre foi um privilégio das classes altas durante todo o século XIX, fazendo com que as taxas de analfabetos, principalmente nas regiões rurais, continuassem bastante elevadas. É nesse contexto que surgiu a Literatura de Cordel nordestina. Os folhetos, como qualquer outro portador de texto, possuem uma inequívoca funcionalidade didática e informativa. Através da sua utilização como ferramenta educativa em leituras coletivas, a população mais pobre pôde, mesmo de forma escassa e sem nenhum apoio das autoridades governamentais, aprender a ler e obter informações dos acontecimentos ocorridos nas cidades maiores como Recife, Fortaleza, Salvador, etc., desempenhando o papel de “jornal do sertão”, pois as notícias mais importantes só chegavam aos ouvidos do povo através das chamadas “histórias de acontecido”.

Os folhetos de cordel também contribuíram na educação dos filhos dos grandes proprietários de latifúndios. Frequentemente, o primeiro contato com as letras destes se deu através de um folheto de feira. Há que se destacar também a importância dos Cantadores, isto porque eles eram convidados a cantar nas fazendas, recebendo ou não pagamento por isso, oferecendo aos meninos e meninas a primeira oportunidade do contato com a poesia. Por isso, escritores como João Cabral de Melo Neto, José Lins do Rego, José Américo de Almeida e Ariano Suassuna, incluíram em suas obras referências claras e contundentes a esse universo da poesia popular.

Por tudo isso, e além do mais, sendo o cordel um discurso poético narrativo de autoria marcada (não coletiva), não vemos porque ele não possa ser enquadrado dentro do conceito amplo e fenomenológico de literatura como expressão identitária de um grupo específico de produtores e leitores. Ou seja, uma literatura feita por homens e mulheres reais, a partir de circunstâncias históricas e materiais concretas em um determinado tempo e lugar.

Nosso estudo, centrado na formação dessa literatura, pretende conectar literatura e sociedade em uma narrativa aberta e totalmente alheia aos dogmatismos epistemológicos e

metodológicos do passado que vincularam as histórias literárias nacionais apenas ao grupo hegemônico: a elite intelectual e econômica. Julgamentos de valor à parte, decidimos estudar a formação histórica da literatura de cordel partindo da premissa de que a literatura, como bem esclarece Valdés em seu ensaio “Cómo se hace una historia literaria comparada: algunas observaciones teóricas”, publicado no livro *Bases Metodológicas para unha Historia Comparada das Literaturas da Península Ibérica*,

es expresión de determinados modos de vivir, pero que esta expresión no se queda circunscrita a sus orígenes sino que continúa siendo apropiada por sucesivas comunidades de lectores. La historia literaria debe ser instrumento de investigación para que el estudioso pueda recorrer los múltiples caminos de la creatividad con toda su alteridad; se debe poder entrar a esta historia literaria por distintas puertas. (VALDÉS, 2004, p. 19)

Queremos, assim, abrir mais uma porta de acesso à Literatura Brasileira enquanto “sistema” amplo de possibilidades discursivas. Uma porta que permita a entrada do “regional” e do “local” no edifício de muitos andares que deve ser a Literatura Nacional Brasileira. Quanto mais portas de acesso, mais pessoas podem ter acesso a esse edifício, democratizando o conhecimento e a cultura em sentido amplo. Nosso trabalho visa, também, contribuir para a superação de velhos paradigmas, fazendo emergir uma nova compreensão do cordel distanciada dos modelos folcloristas e arcaizantes, museológicos e puristas, ainda hoje em voga.

Para tanto, dividimos a nossa investigação em quatro capítulos.

O primeiro consiste da “fundamentação teórica” imprescindível à devida execução do trabalho. Procurando uma maior objetividade, utilizamos um pequeno número de teorias evitando transformar o nosso trabalho em uma espécie de “carnaval” teórico sem profundidade nenhuma. Daí seguirmos, basicamente, a “nova história cultural” do historiador francês Roger Chartier; complementada pela “poética da oralidade”, um ramo de estudos iniciado pelo medievalista Paul Zumthor. A utilização da primeira explica-se pela razão direta de que esta estuda as representações e as práticas culturais sem menosprezar os suportes nos quais os textos são efetivamente lidos. A segunda fornece uma base teórica para analisar fenômenos performáticos orais imprescindíveis à hora de compreender as representações e as práticas populares plasmadas por poetas do povo, submergidos e oriundos de uma comunidade oral, senão totalmente “primária”, pelo menos “secundária” ou “mista”, utilizando as categorias desse mesmo medievalista canadense, sem dúvida alguma, um dos

primeiros teóricos, junto com Walter Ong, a teorizar sobre esse tipo de fenômeno cultural.

O segundo capítulo rastreia de forma sucinta a maneira como a literatura de cordel foi percebida e estudada, desde o final do século dezenove, até os dias atuais. Esse tipo de resenha não teve por objetivo contar a história ou a evolução do discurso intelectual sobre o cordel. Nosso objetivo foi muito mais simples. Verdadeiramente, acreditamos que seria ineficaz estudar um fenômeno tão amplo e complexo sem ter uma ideia pelo menos superficial dos conceitos, das classificações e das definições operadas tanto pela corrente encabeçada pelos folcloristas, primeiramente, e pelos intelectuais e acadêmicos ligados à corrente epistemológica contrária, posteriormente.

Para tentar compreender que tipo de perspectiva teórica orientou o estudo sobre a poesia popular no Brasil, o primeiro sub-capítulo intitulado “Da Europa ao Brasil: a trajetória das ideias sobre cultura popular”, esboça o percurso de determinadas ideias advindas da Europa e o seu desembarque no Brasil de finais do século XIX até meados dos anos 30 do século passado. Nesse período, o folclore constituiu-se como disciplina autônoma, tendo como ícones Luís da Câmara Cascudo e Gilberto Freyre, no plano regional, e Mário de Andrade, no nacional.

No sub-capítulo seguinte, analisamos o percurso da “Descoberta do cordel”, a partir do momento em que o folclore foi absorvido como disciplina dentro do âmbito da Sociologia, sobretudo pela escola paulista encabeçada por Florestan Fernandes e seus discípulos da Universidade de São Paulo. Esse grupo preparou o terreno para que “A Casa de Rui Barbosa”, estimulada e influenciada pelos estudos do prof. francês Raymond Cantel, se tornasse um verdadeiro “divisor de águas”, marcando a transição dos estudos diletantes e individuais para uma nova fase mais científica.

Essa nova perspectiva, metodologicamente mais sistematizada, estabeleceu uma nova relação entre “O cordel e a Universidade”. Nesse sub-capítulo, quatro aspectos vale à pena considerar: no primeiro, “o cordel descoberto pelos estrangeiros”, discorreremos sobre um aumento considerável do interesse por parte de pesquisadores estrangeiros, como o americano Mark J. Curran, interessado pelo cordel brasileiro como documento histórico; o holandês Joseph M. Luyten, pesquisador do cordel enquanto comunicador popular; e a também holandesa Ria Lemaire, estudiosa da poética da oralidade inerente ao cordel brasileiro, dentre outros. No segundo, utilizando a metodologia criada na Universidade Católica de Pernambuco, dentro do curso de Jornalismo, pelo prof. Luís Beltrão, busca-se apreender “o cordel como Jornal Popular (Folkcomunicação)”. No terceiro e no quarto, respectivamente, buscamos resenhar a “contribuição das Universidades Nordestinas” e as “Teses e dissertações

em universidades não nordestinas” que conformaram um amplo espaço acadêmico de investigação para o cordel, possibilitando o surgimento de novas e variadas correntes de investigação.

Dentre essas novas vertentes, gostaríamos de abrir parênteses para a tese defendida pela Prof.^a Márcia Abreu. De acordo com ela, o cordel nordestino é um fenômeno cultural autóctone, totalmente desvinculado do seu homônimo ibérico. Assim, o cordel teria surgido a partir da Cantoria de viola, plasmando em folhetos os estilos e os gêneros textuais desenvolvidos oralmente pela chamada “Escola do Teixeira”. Em sua tese de doutorado *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: Confrontos – um estudo histórico comparativo*, defendida em 1993 na UNICAMP, essa pesquisadora rompeu com os antigos e tradicionais estudos eurocentristas que uniam a literatura de cordel nordestina às suas congêneres espanhola e portuguesa. Essas duas tradições culturais seriam radicalmente diferentes, apesar do fundo comum de histórias orais que as vinculam, mas que de forma alguma estabelecem uma relação de causa e efeito, como ainda hoje defende o autor do *Auto da compadecida*, como esclarecemos no apartado “Ariano Suassuna e o Romanceiro Popular do Nordeste”.

Adepto, por assim dizer, da “velha” tradição folclórica, esse escritor e ex-professor de estética da Universidade Federal de Pernambuco sempre assumiu como premissa a filiação do cordel nordestino ao ramo ibérico. Resolvemos expor a tese de Suassuna devido à importância que esta adquiriu nas mentes e nos corações de inúmeros artistas, estudantes e professores que cerraram fileiras em torno do ilustre escritor paraibano, criador e defensor do Movimento Armorial, um movimento artístico marcado pela tentativa de unir o erudito e o popular numa síntese nova e igualitária. Outra razão que nos levou a falar desse escritor e do seu movimento reside no fato de que Ariano Suassuna é um dos poucos (senão raros) escritores que, publicamente, revelaram as suas fontes de inspiração populares, chegando ao cúmulo (para desespero de muitos), inclusive, de utilizá-las como bandeira e marco teórico de toda a sua produção teatral e romancística.

O terceiro capítulo é, verdadeiramente, a tese que ora defendemos. Em sua estrutura, dividida em seis sub-capítulos, a saber: “Prolegômenos”, “A Escola do Teixeira: Matriz do cordel”, “Desafios e discussões: a estilização do embate”, “Cordel: a invenção de uma literatura”, “Folheto: a invenção de um “gênero editorial” e “A constituição de um cânone”, subjaz uma sequência de acontecimentos e fenômenos que, para nós, foram fundamentais para “formação” do cordel enquanto sistema literário popular.

O primeiro sub-capítulo introdutório objetiva esclarecer aos leitores aspectos do nosso trabalho que consideramos importantes a sua devida compreensão, do que realmente

construir uma teoria plena e acabada. Para tanto, dividimos esse apartado em quatro itens: “Literatura oral *versus* poesia narrativa impressa popular”, “A expressão ‘literatura de cordel’”, “O texto, o suporte e a leitura” e “Obras, folhetos e romances”.

O segundo sub-capítulo, “A Escola do Teixeira – Matriz do cordel”, procura traçar historicamente o processo de formação da Cantoria de viola, fonte de qual brotaram os gêneros e as formas poéticas utilizadas pela, então, nascente literatura de cordel. Buscando cartografar o espaço onde viveram os integrantes do grupo do Teixeira, no primeiro item “O Homem e o meio: síntese histórica da ocupação do sertão nordestino”, esboçamos um panorama sintético do processo de ocupação do nosso *hinterland*, desde a colonização até o final do século XIX. Para no seguinte, traçar a genealogia familiar de “Os Nunes-Batista - Uma família de cantadores”, responsável pelo aprimoramento das técnicas de improvisação vigentes até os dias atuais. Em seguida, não poderíamos deixar de mencionar, “Inácio da Catingueira X Francisco Romano – Uma peleja histórica”, a mais famosa de todas as pelejas de que se tem notícia. E finalmente, com o intuito de evitar um androcentrismo empobrecedor, registramos o papel de “A mulher na cantoria”, para que fique patente a importância das vozes femininas do mundo da cantoria.

O terceiro sub-capítulo, “Os desafios e discussões: a estilização do embate”, instaura o elo entre a cantoria de viola tradicional e a literatura de cordel ainda em processo de estabelecimento. O item “Os Marcos ou vantagens” exemplifica cabalmente como um gênero típico da cantoria migra para o cordel, ganhando uma dimensão muito mais desenvolvida tanto qualitativa como quantitativamente falando. Nesse processo, é fundamental o papel exercido pelos “Primeiros cantadores-cordelistas”, a saber: “Silvino Pirauá de Lima” e “João Melchíades Ferreira da Silva”, entre “Outros cantadores-cordelistas”. A cantoria como *performance*, na qual dois cantadores digladiam-se poeticamente, é transposta para o folheto impresso através de determinadas modificações estilísticas inerentes ao novo suporte em que é dado ler-ouvir os desafios e as discussões.

Iniciamos o quarto sub-capítulo “Cordel: a invenção de uma literatura” com o item “Recife: síntese histórico-cultural”. Nele mostramos que quase todos os cantadores-cordelistas anteriormente citados viveram em algum momento da sua vida nessa cidade pernambucana, mesmo tendo nascido, em sua maioria, no estado vizinho da Paraíba. Daí a necessidade de contar um pouco da história dessa cidade anfíbia por natureza, procurando esboçar as prováveis razões que a tornaram o espaço ideal para a eclosão da literatura de cordel. “Leandro Gomes de Barros: o fundador do cordel”, por exemplo, mesmo tendo nascido na Paraíba como os outros poetas, migrou justamente para o Recife, consolidando

nessa cidade a sua vocação artística. Aliás, como um poeta dos mais prolíficos e criativos, ele versou praticamente em todos os gêneros herdados da Cantoria, influenciando toda uma geração de poetas. Daí o lugar de destaque que veio a ocupar como fundador e inventor dessa literatura.

Nos itens “A escritura da tradição: folhetos de romances e histórias” e “A representação da valentia” almejamos estabelecer, no primeiro, a vocação dos poetas populares em verter para o padrão formal e estilístico do cordel um amplo e variado repertório de romances e histórias tradicionais, tanto orais como impressas, em prosa e em verso (ibéricas, afro-brasileiras e indígenas); e, no segundo, descrever outro repertório que contribuiu muito para o sucesso do cordel, posto que as histórias dos cangaceiros, Antonio Silvino e Lampião, carregaram motivos, temas e assuntos de ampla aceitação e repercussão popular, favorecendo o crescimento do público consumidor desses folhetos.

O quinto sub-capítulo, “Folheto: a invenção de um 'gênero editorial’”, procura demonstrar a importância do folheto enquanto suporte privilegiado de representações e práticas de leitura peculiares ao universo marcadamente oral tanto dos produtores como dos leitores-audidores. O item “As estratégias editoriais” pretende justamente refletir a respeito da inteligência e o tino comercial dos poetas, manipulando uma série de estratégias a fim de captar a atenção do seu público consumidor, a saber: “A publicação seriada em 'volumes’”, “Dos folhetos múltiplos aos folhetos de uma só história”, “Os títulos das obras e suas funções”, “A contra-capa como 'página editorial’” e “As Capas e suas ilustrações: clichês e xilogravura”.

Vale a pena ressaltar o relevante papel exercido por “João Martins de Athayde: o empresário do cordel”. Esse poeta, muitas vezes de maneira um tanto quanto exagerada (não sem fundamento, é claro), é considerado uma espécie de usurpador dos direitos autorais dos seus companheiros de profissão, sobretudo em relação à obra de Leandro Gomes de Barros. Athayde, após ter comprado da viúva de Leandro toda a sua obra, colocava nas capas do folheto o seu nome como editor-proprietário, o que favoreceu uma enorme confusão em relação à autoria das obras do poeta de Pombal, assim como dificultou, em decorrência disso, uma dificuldade adicional em determinar quais os folhetos foram efetivamente compostos pelo próprio Athayde. Inclusive, não podemos nos esquecer que nem sempre ele se autodenominava editor-proprietário, alterando os acrósticos finais para fazer com que acreditássemos que ele é que era o autor.

Finalmente, o sexto sub-capítulo, “A constituição de um *canon*”, inicia-se com uma síntese histórico-cultural de “João Pessoa: uma cidade, muitos nomes”, no qual

demonstramos a dependência cultural em relação ao Recife. Essa defasagem cultural é consequência da sua marcha histórica, tendo em vista que praticamente todas as instituições importantes, como Academias de Letras e Institutos históricos, foram criados com pelo menos quarenta anos de atraso em relação ao Recife. O que não empanou a importância de João Pessoa dentro do elenco de acontecimentos que ora narramos. Tanto assim que “A questão da autoria”, em sentido moderno, foi uma operação exercida justamente pela Popular Editora de “Francisco das Chagas Batista”, um poeta popular que, como seu amigo Leandro Gomes, situava-se na fronteira entre dois mundos: o erudito e o popular. Responsável pela publicação da primeira Antologia de “Cantadores e poetas populares”, um marco inquestionável na constituição de um *canon* de autores (todos do gênero masculino) e obras modelares, Chagas Batista, junto com o seu irmão “Pedro Batista e o espólio literário de Leandro Gomes de Barros”, exerceram um papel fundamental na hierarquização de autores e obras, na qual Leandro Gomes foi alçado ao primeiro posto.

Finalizando, temos a convicção de estarmos prestando um grande serviço acadêmico e político ao aprimoramento dos conhecimentos sobre essas literaturas marginalizadas em tantos países ao redor deste imenso planeta em que vivemos e sofremos, dimensões inseparáveis na luta por uma universidade mais plural e aberta as nossas efetivas realidades culturais, pois como bem assinala Edward Said, em seu livro *Orientalismo*,

con demasiada frecuencia, se presupone que la literatura y la cultura son inocentes política e históricamente. Y siempre he creído lo contrario, y este estudio me ha convencido (y espero que les suceda lo mismo a mis colegas literarios) de que la sociedad y la cultura literaria solo se pueden comprender y analizar juntas. (SAID, 2002, p. 53).

I FUNDAMENTAÇÃO TEÓRICA

Uma investigação científica inicia-se, frequentemente, a partir de uma hipótese de trabalho diretamente conectada à experiência e que, além do mais, é tão real quanto o próprio experimento. Assim, de acordo com Bachelard, «La época de las hipótesis deshilvanizadas y móviles ha pasado, como lo ha hecho la época de los experimentos aislados y curiosos. En adelante la hipótesis es síntesis.» (*Apud* FALQUE, 1999, p 16). Essa unificação da hipótese e da síntese, conjuntamente com a unificação da experiência e da hipótese, é que permitiu à ciência moderna separar devidamente o sujeito do objeto, superando e equacionando os equívocos decorrentes de tal fenômeno.

Pensava-se antigamente que havia realmente um sujeito ativo que observava o mundo e extraía dele os seus conhecimentos de forma direta, intermediado simplesmente pela sua capacidade perceptiva e sensitiva dirigida por uma pretensa racionalidade. Observando os fatos e as suas evidências, construíam-se hipóteses que permitissem descobrir novos fatos. Esse processo, segundo Gaston Bachelard, em obra citada anteriormente, perdeu a sua atualidade por duas razões: em primeiro lugar, toda verdade nova não surge da evidência, mas apesar dela e da experiência imediata, posto que a natureza como tal deixasse de ser um objeto de estudo; e, em segundo lugar, em decorrência desse fato, o objeto de estudo passou a ser não a natureza em si, mas a natureza submetida à indagação humana, a sua curiosidade inata, mediada não mais pelos sentidos, mas pelos diversos instrumentos técnicos criados justamente para descortinar aqueles fatos que estavam encobertos e empanados pelo véu das evidências enganosas. Por isso, «se suele dar el caso de que la experiencia cotidiana y la experiencia científica entren en contradicción, naciendo de este modo la verdad en oposición a la experiencia inmediata.» (FALQUE, 1999, p. 15).

Essa nova atitude epistemológica e gnosiológica levou a consciência a substituir o sujeito individual por um sujeito coletivo e artificial, substituindo a sensibilidade tradicional por uma “intersubjetividade racionalista” que coloca em uma mesma dimensão discursiva, subjetividades múltiplas, pensamentos e investigações diversas, unificadas por citações diretas e indiretas. Por isso escolhemos como pronome referente a primeira pessoa do plural, justamente para marcar essa pluralidade de discursos, essa multiplicidade de vozes conectadas, evitando, de um lado, uma pseudo neutralidade científica obtida tradicionalmente pelo pronome na terceira pessoa do singular, e do outro, uma não menos falsa vaidade presunçosa do “eu” possuidor e detentor do conhecimento, marcado pelo pronome em primeira pessoa.

Fugindo da pretensa neutralidade científica, posto que como homens que somos, movemo-nos muito mais por desejos e aspirações, a escolha do nosso objeto de estudo

baseou-se, primeiramente, em nossa intuição frente às percepções oferecidas pela realidade empírica, pois segundo Kant, em *Crítica de la razón pura*, «sea cual fuere el modo cómo un conocimiento se relacione con los objetos, aquel en que la relación es inmediata y para el que todo pensamiento sirve de medio, se llama intuición.» (KANT, 1967, p. 171); e, posteriormente, mediado por inúmeras leituras, essa intuição inicial ganhou forma e conteúdo, constituindo-se no marco fundamental do nosso trabalho – a saber: o de que é possível, necessário e urgente construir um discurso historiográfico cultural sobre um tipo específico de literatura popular impressa, comumente (e erroneamente) chamada “de cordel”.

Consideramos, entretanto, importante esclarecer que, por tratar-se de um trabalho historiográfico-científico, não tem sentido estabelecer uma epistemologia que problematize o nosso método investigativo; nem tampouco a ontologia própria do nosso objeto de estudo. Essas operações teóricas são imprescindíveis à filosofia, não à historiografia literária como parte da ciência da literatura.

O ponto de vista histórico sobre a literatura é uma atitude de registro, de coleta e de seleção de dados encadeados em uma determinada sequência temporal, utilizando outras fontes além das documentais. No entanto, essas atitudes são apenas o início do trabalho, devendo ser seguida por uma adequada tarefa interpretativa. Dessa atitude interpretativa depreende-se o seu caráter subjetivo, pois o passado quando presentificado em uma narração histórica é uma recriação discursiva diretamente relacionada com os interesses e objetivos do indivíduo ou do grupo que os forjou. Não pretendemos, dessa maneira, reconstruir o passado, e sim compreendê-lo, interpretá-lo.

Assim, a elaboração de uma tese é, antes de tudo, um longo e edificante processo de amadurecimento intelectual e acadêmico que se desenvolve em idas e vindas, em voltas e mais voltas em torno do objeto de estudo na tentativa de melhor apreendê-lo. Esse processo, todavia, só adquire cientificidade quando mediado por uma teoria depreendida justamente a partir do contato íntimo e constante com esse mesmo objeto de estudo. É essa teoria que nos fornece os conceitos *a priori* que dão sentido à investigação, iniciando um processo que, partindo do geral vai ao encontro do particular e de novo retorna ao geral. Algo similar ao modelo dialético de tese>antítese>síntese numa cadeia ininterrupta de ressignificação compreensiva.

Utilizar uma determinada teoria não significa estar atado a ela, manter-se preso aos seus postulados e leis. Significa, antes, assumir uma postura responsável no sentido de evitar transformar a investigação num “carnaval” de conceitos e categorias muitas vezes contraditórios. O “ecletismo” teórico pode, muitas vezes, mascarar a falta de profundidade.

Dessa forma, abaixo esboçaremos as diretrizes teóricas que utilizaremos no nosso trabalho, começando pelo conceito amplo de cultura para que melhor possamos situar a teoria histórico-cultural que ora utilizaremos, a saber: a “Nova história cultural”, uma abordagem herdeira da tradição historiográfica francesa surgida a partir da Escola dos Anais.

Em seguida, nos deteremos na análise de alguns pressupostos centrais da poética da oralidade. Como veremos, fugindo das abordagens que primam exclusivamente pelo texto escrito, a poética da oralidade evidencia-se nesta pesquisa como um aporte teórico fundamental à devida compreensão dessa literatura popular marcada pela presença de vozes múltiplas que soam e ressoam, perguntam e respondem, leem e escutam, mostrando que a linguagem, e por extensão, a própria literatura, segundo Gadamer, em “Lenguaje y música. Escuchar y comprender” «está solamente en la conversación», pois «aquello a lo cual llamamos cultura y a lo cual siempre nos referimos abarca siempre escuchar y comprender.» (GADAMER, 2001, p. 13).

1.1 O conceito de cultura(s)

Etimologicamente, como nos esclarece Alfredo Bosi, em *Dialética da Colonização*, as palavras “cultura”, “culto” e “colonização” provêm do mesmo «verbo *colo*, cujo particípio passado é *cultus* e o particípio futuro é *culturus*.» (BOSI, 1992, p. 11). Na língua romana, esse verbo possuía a acepção de “morar”, de ocupar a terra, e por extensão, cultivá-la.

Dessa utilização concreta de “cultivar” a terra, de lavrá-la, de cuidá-la, derivou a primeira modulação metafórica do termo que originou a sua utilização subjetiva primeira. Essa ideia inicial de cultura subjetiva, de acordo com o filósofo espanhol Gustavo Bueno, em seu livro *El mito de la cultura*, «se funda en la correspondencia del alma intacta, virgen o salvaje, con el campo sin cultivar, salvaje (selvático); y el alma cultivada, gracias al estudio, que traza en ella los surcos, con el campo labrado por el arado» (BUENO, 2004, p. 52).

Essa correspondência entre a “cultura do campo” e a “cultura da alma”, prossegue o filósofo espanhol, «da pie a la transformación metafórica (...) (individual e colectiva): habrá personas cultivadas e personas incultas; habrá naciones cultas y naciones salvajes.» (BUENO, 2004, p. 52). Entre esses dois extremos – culto e inculto - existe um gradiente de níveis culturais, desde as condições mínimas necessárias à sobrevivência dentro de uma comunidade, até um máximo ideal de vida humana. Obviamente, nem tudo aquilo que aprendemos no decorrer da nossa existência se converte em conhecimento positivo, em ideal

de vida que deva ser perpetuado pelos canais oficiais de cultura.

A busca incessante, por parte do homem, de controlar a natureza, consiste de várias fases altamente complexas, tornando absolutamente necessário um aprendizado constante que possa ser transmitido de geração em geração, pois nenhum aspecto da cultura «pode ser biogeneticamente transmitido, e cada pessoa tem de aprender, depois de ter nascido, quais as facetas da cultura que lhe dizem respeito. Os padrões ou configurações de cultura podem persistir para além da morte dos indivíduos.» (TITIEV, 1979, p. 390).

A moderna antropologia cultural opera com um conceito de cultura objetiva – a “ideia moderna” de cultura – nascida da acepção tradicional. E de fato, aquela toma desta o próprio nome, «porque se apoya en ella, aunque no derive exclusivamente de ella ni pueda entenderse como una mera ampliación interna desta». Esse movimento dialético constitui a segunda modulação do conceito de cultura que, «lejos de dejar inafectada a la acepción primera, lo modifica de tal modo que lo transforma en una modulación secundaria, siempre que la nueva idea de cultura la entendamos como la esencial y la originaria, si no ya históricamente, sí desde el punto sistemático.» (BUENO, 2004, p. 65-66).

Esse conceito tradicional engloba tantas e tão variadas facetas da realidade que se transformou em uma categoria quase vazia, um conceito omnicompreensivo e «abarcador de cultura como *medium*, en el que sólo pueden constituir-se; no hay nada que quede fuera de ello. La naturaleza nos es dada sólo bajo la forma de representaciones. (...) Si todo há vuelto cultura, ya no es posible acordar ningún punto de vista del cual pudiera pensarse una “teoría” de la cultura.» (SCHRÖDER, 2001, p. 9). Daí que, segundo Javier Sala, em seu livro *Teoría de la cultura*, dentro do âmbito da antropologia cultural, a contradição existente entre a relatividade das culturas, ou de cada elemento cultural, «y la existencia de una antropología que no lo sería; o dicho de otro modo, la relatividad de cada elemento a su mundo cultural y la pretensión de la antropología de describir sus logros transrelativamente diciendo que todo es relativo.» (SALA, 1999, p. 15).

Apesar da maior antiguidade do conceito subjetivo de cultura frente ao conceito objetivo, hoje em dia, ambos os conceitos gozam de certo prestígio, dependendo do âmbito em que são usados. Os historiadores culturais, por exemplo, dão maior relevância aos produtos concretos e às práticas a eles relacionados. Já os historiadores literários, prendem-se mais aos aspectos intelectuais e estéticos da cultura. Tudo depende da maior ou menor importância dada ao sujeito ou ao objeto. O fato é que esses dois âmbitos dificilmente podem ser tomados isoladamente; e além do mais, juntos, eles constituem uma zona intermediária de significados compartilhados. Daí, o professor Gustavo Bueno chamar de “cultura

morfodinâmica” a um sistema unitário constituído «por la concatenación causal circular de un conjunto de contenidos culturales subjectuales, sociales y materiales, en tanto que una tal concatenación da lugar a un equilibrio dinámico de las formas a escala operatoria dada.» (BUENO, 2004, p. 254).

Essas duas dimensões: a subjetiva e a objetiva, conformam as duas grandes famílias de significados do termo cultura, conforme assinalou Chartier, em *La historia o la lectura del tiempo*, a saber: «la que designa las obras y los gestos», em uma determinada sociedade, separadas da vida ordinária e submetidas a um julgamento estético subjetivo; e a que está ligada às práticas ordinárias objetivas «a través de las cuales una sociedad o un individuo viven y reflexionan sobre su relación con el mundo, con los demás o con ellos mismos.» (CHARTIER, 2007, p. 50)

A primeira ordem de significados conduz à construção de histórias literárias tendo como categorias fundamentais os textos, as obras e as práticas culturais em uma dupla dimensão diacrônica e sincrônica. A perspectiva diacrônica, como salienta Vilavedra, em sua *Historia da Literatura Galega*, possibilita entender a história literária «como unha ciencia das transformacións e non das sucesións», evitando situar o texto numa espécie de “limbo” abstrato e separado da realidade. Já a outra perspectiva, a sincrônica, combinada à anterior, permite perceber por contraste os critérios que estabeleciam os modelos estéticos e a hierarquização dos produtos artísticos em «determinados períodos como a Idade Media, cando a orixinalidade non era un mérito senón unha pexa, e cando a dinámica de producción literaria non tiña como obxectivo a innovación senón a conservación.» (VILAVEDRA, 1997, p. 15).

A segunda família de definições do termo cultura ancora-se nas acepções que a antropologia simbólica de Clifford Geertz confere ao termo cultura. Em sua “teoria interpretativa da cultura”, Geertz articulou novos pontos de vista diametralmente opostos tanto à teoria estruturalista de Claude Lévi-Strauss, como à definição homogeneizante de Edward Tylor. Estas, como a linguística estruturalista de Saussure, centravam-se na interpretação dos mitos tendo como método a observação de oposições binárias paradigmáticas: alto-baixo, luz-escuridão, bom-mau, etc. Aquela tomou a cultura e a civilização, «en sentido etnográfico amplo, [como] aquel todo complejo que incluye el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y cualesquiera otros hábitos o capacidades adquiridos por el hombre en cuanto miembro de la sociedad.» (*Apud* BUENO, 2004, p. 253).

O conceito de cultura de Geertz, menos abrangente e ambíguo, denota um «esquema historicamente transmitido de significaciones representadas en símbolos, un

sistema de concepciones heredadas y expresadas en formas simbólicas por medios con los cuales los hombres comunican, perpetúan y desarrollan su conocimiento y sus actitudes frente a la vida.» (GEERTZ, 1988, p. 88).

De acordo com Burke, em seu livro *¿Qué es la historia cultural?*, a história cultural, a partir das décadas de 1960 e 1970, teve como marcos distintivos uma maior preocupação e interesse pela Antropologia, constituindo um novo enfoque chamado de “Antropologia histórica” ou “História antropológica”, especialmente na França, nos Estados Unidos e na Inglaterra (BURKE, 2006, p. 51).

Desse encontro entre História e Antropologia, continuamente ampliado a partir das décadas sub-sequentes, passou-se a utilizar o termo “cultura” no plural e num sentido cada vez mais amplo. Muitos aspectos da vida ordinária, como os jogos, o amor, o beijo, o protesto, o puritanismo e, inclusive, os seguros de vida, receberam um tratamento cultural nunca antes pensado pela historiografia tradicional, preocupada unicamente em contar a história de cima para baixo, primando os aspectos políticos e econômicos.

O próprio nome “Nova história cultural” (NHC), do qual comentaremos mais detidamente abaixo, «ha tenido mucho éxito en Estados Unidos, aglutinando a los historiadores de la literatura asociados al “nuevo historicismo”, a los historiadores del arte y los historiadores de la ciencia, así como a los que podríamos denominar historiadores “a seca” ou “ordinário”.» (BURKE, 2005, p. 49).

Resulta bastante revelador a transformação do termo “cultura” desde a mais remota Antiguidade, passando pela Ilustração e pelo Renascimento, até chegar à modernidade. Inicialmente utilizada para descrever a alta cultura, a cultura das elites, paulatinamente, o termo assimilou a cultura da vida cotidiana, com seus costumes, valores e modos de vida.

Uma vez definidos em linhas gerais os conceitos de cultura, adiante exporemos as variadas formas como foram percebidas a determinação exercida pelo adjetivo “popular” quando pós-posto ao substantivo “cultura”. Esse tipo de operação linguística, que nunca é ingênuo, tem a função de classificar a realidade, separando âmbitos diferentes e muitas vezes antagônicos, uma prova inequívoca do poder da linguagem humana.

1.1.1 Cultura popular

Em seu livro *Teoría cultural y cultura popular*, John Storey considera a definição de cultura popular uma «categoría conceptual vacía, que se puede rellenarse con una amplia variedad de modos a menudo en conflicto, según el contexto en que se use.» (STOREY, 2002,

p. 13). Todavia, não podemos prescindir de defini-la, justamente para nos situarmos nesse emaranhado de conceitos distintos. A própria natureza do nosso trabalho exige que nos situemos dentro do campo de investigações culturais populares, frequentemente apropriadas ou reivindicadas por variadas disciplinas como o Folclore e a Psicologia Social, ou até mesmo ciências como a Literatura e a Antropologia.

Dentro do nosso âmbito historiográfico, no qual o nosso objeto de estudo sempre foi considerado um fenômeno típico dos grupos sociais situados em um nível econômico e cultural inferior, portanto, sendo agregado a estes o adjetivo de “popular” em suas mais variadas formas, torna-se fundamental, para a devida compreensão da nossa investigação, conhecer as diversas significações provocadas por este adjetivo quando colocado junto ao substantivo “cultura”, este um conceito também amplo e carregado de significados também diversos, historicamente determinados.

Na maioria dos dicionários, quando buscamos o significado de “popular”, encontramos três definições básicas para o termo. No *Diccionario de la lengua española*, por exemplo, encontramos uma definição geral e duas específicas, a saber: «relativo al pueblo./ Relacionado con las clases más bajas de la sociedad o destinado a ellas./ Muy conocido o extendido: *un actor muy popular*. / Que tiene muchos seguidores o partidarios.» (CASTRO, 2003, p. 619). Já o *Dicionário do Aurélio beta* é um pouco mais prolífico, pois alude a uma substantivação do termo, provavelmente específica da realidade brasileira. Vejamos então as definições: «Que pertence ao povo, que concerne ao povo./ Vulgar, plebeu./ Que desperta a simpatia, o afeto do povo./ Muito conhecido, notório./ s.m. Homem do povo, transeunte.» (www.dicionariodoaurelio.com/dicionario, acessado em 9/7/2010).

Esse mesmo sentido de “vulgar”, “plebeu”, ou seja, o adjetivo popular remetendo-se aos grupos sociais economicamente inferiores está institucionalizado na própria Constituição Brasileira, Artigo 215, inciso 1º, a saber: «O estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.», posto que aparece junto com os outros dois grupos sociais historicamente mais marginalizados da sociedade brasileira.

Aplicando essas definições mais gerais ao âmbito da cultura popular, obtemos quatro significados distintos: obra feita pelo próprio povo para ser consumida por eles mesmos; tudo aquilo que é apreciado por um grande número de pessoas; obra ou cultura de tipo inferior e obra que, intencionalmente, é produzida com vistas a ser apreciada por todos.

Apesar dessa variedade de significados atribuídos ao termo popular, em todas essas acepções a questão da quantidade é um aspecto fundamental, portanto, caracterizador da

maioria das definições sobre cultura popular. Contrária à qualidade, a quantidade é considerada um aspecto negativo. Todo produto cultural que agrada à multidão, à turbamulta, deve necessariamente ser “inferior”, tanto faz se é produzida “intencionalmente” como tal, ou se é feito artesanalmente pelo e para o consumo do próprio povo, devido a sua óbvia superioridade numérica verificável em qualquer sociedade moderna. Seja para agradar (intencionalmente ou não) um grande número de pessoas, o simples fato de alguma obra circular entre um grande número de pessoas já é, para muitos críticos culturais, garantia de sua má qualidade estética.

Esse tipo de aporia irreconciliável, sobretudo nos dias atuais, perdeu totalmente a sua força gnosiológica e classificatória, na medida em que é impossível estabelecer a quantidade de cópias necessárias para tornar uma determinada obra “popular”. Além do que, inversamente, o simples fato de uma obra permanecer em círculos restritos de apreciadores, tampouco é garantia de qualidade. Essas duas ordens de significados remetem a domínios totalmente distintos: quantidade é uma categoria objetiva, na medida em que utiliza fundamentalmente grandezas matemáticas e estatísticas como método de análise; e a qualidade remete ao lado subjetivo do gosto, o que é bom para uns pode ser mau para outros.

Concernente à primeira ordem de significados, a primeira ideia que nos vem à mente é a de que a cultura popular é a cultura que tem origem no povo, comumente reconhecida como folclórica. É uma cultura que pertence ao povo, que é feita pelo povo. Mas, de que classe de povo estamos falando? Se tomarmos o povo como uma categoria política, ou seja, como a totalidade, a «masa de habitantes de una localidade, provincia, región o país. Nación independiente.» (GOMEZ, s.d., p. 143), provavelmente estaremos lidando com uma série de significados institucionalizados ou reconhecidos como válidos. Se, em outra direção, tomarmos o povo como uma categoria sociológica, isto é, «la parte más humilde o sencilla de una nación (p. ej. un hombre del pueblo).» (RUSS, 1999, p. 322), lidaremos com uma série de significados marginalizados. Popular, nesse caso, equivale à inferior, um tipo de cultura primitiva, portanto, destituída de qualquer complexidade formal, posto que circunscrita ao plano material, objetivo, da vida. Justamente por isso, provavelmente, no artigo constitucional citado acima, cultura e civilização são tomados como sinônimos, ambos remetendo a essa cultura objetiva, material, própria das classes subalternas, incapazes de conceber e fruir as coisas “superiores” do Espírito.

Essa primeira ordem de significados parte do pressuposto de que existe uma cultura popular “pura” corrompida pela modernidade, sobretudo depois da Revolução Industrial. Segundo Bennett, essa definição «a menudo equivale a un concepto, muy

romântico, de cultura de la clase trabajadora construido como la principal fuente de protesta simbólica dentro del capitalismo contemporáneo.» (*Apud* STOREY, 2002, p. 26).

Claro que por sua própria existência, como bem observa Marcos e Maria Ignez Novais Ayala, em seu livro *Cultura popular no Brasil*, as culturas populares já são em si uma forma de resistência cultural, na medida em que o folclore (como sinônimo de cultura popular) «ao expressar valores e interesses, ao expressar comportamentos, ao implicar usos e costumes que são, senão opostos, ao menos alternativos aos vigentes na cultura hegemônica⁷ e no “estilo de vida” das classes dominantes» (AYALA/AYALA, 1987, p. 59), coloca em cena representações e práticas ainda não absorvidas pelo capitalismo e que continuam existindo à margem do sistema.

Todavia, não podemos nunca esquecer a subordinação popular à ideologia dominante, além do que, tanto as práticas e as representações populares nunca são estáticas e fixadas no tempo. Somente no museu a cultura popular perde a sua dinamicidade própria. O povo cria e recria dentro dos limites impostos pelo próprio sistema capitalista, pois de acordo com Canclini, em *As culturas populares no capitalismo*, o povo compartilha

as condições gerais de produção, circulação e consumo do sistema em que vive (...) e por sua vez [cria] as suas próprias estruturas. Portanto, as culturas populares são constituídas em dois espaços: a) as práticas profissionais, familiares, comunicacionais e de todo tipo através dos quais o sistema capitalista organiza a vida de todos os seus membros; b) as práticas e formas de pensamento que os setores populares criam para si próprios, mediante os quais concebem e expressam a sua realidade, o seu lugar subordinado na produção, na circulação e no consumo. (*Apud* AYALA/AYALA, 1987, p. 57).

A segunda ideia que nos vem à mente ao ouvir o adjetivo popular, mais moderna, está intrinsecamente relacionada ao gosto. Tanto em sentido positivo ou negativo, dizer que um determinado produto cultural é popular significa que uma grande quantidade de pessoas o apreciam. Em sentido positivo, significa que uma determinada obra tornou-se popular pelas suas qualidades intrínsecas, pelo seu valor específico, sempre e quando essa popularidade não exceda determinados limites dificilmente mensuráveis, o que tornaria essa mesma popularidade negativa, pois atingiria os seguimentos mais baixos da escala socioeconômica da sociedade.

Sem adentrar-nos demasiado na questão do gosto, de passagem, vale salientar que,

⁷ Ver o conceito de hegemonia cultural em Gramsci, *Literatura e vida nacional*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

segundo Bourdieu, em seu livro *A distinção – crítica social do julgamento*, o gosto é condicionado socialmente, reflete os interesses dos grupos sociais hegemônicos da sociedade. Nas palavras do sociólogo francês, contrapondo-se radicalmente à ideologia carismática que considera o gosto refinado como um dom da natureza,

a observação científica mostra que as necessidades culturais são o produto da educação: a pesquisa estabelece que todas as práticas culturais (frequência dos museus, concertos, exposições, leituras, etc.) e as preferências em matéria de literatura, pintura ou música, estão estreitamente associadas ao nível de instrução (avaliado pelo diploma escolar ou pelo número de anos de estudo) e, secundariamente, à origem social. (BOURDIEU, 2007, p. 9).

Acontece que, normalmente, a origem social determina o nível educacional. A luta pela sobrevivência e o cansaço dela decorrente, limitam consideravelmente as possibilidades educativas da população mais pobre. Em seu livro *Cultura de massa e cultura popular – leituras operárias*, a socióloga Ecléa Bosi esclarece que «na raiz da compreensão da vida do povo está a fadiga. Não há compreensão possível do espaço e do tempo do trabalhador manual se a fadiga não estiver presente e a fome e a sede que dela nascem.» (BOSI, 2008, p. 18).

É justamente por essa dura constatação que a cultura do povo foi pensada dentro dessa cultura “objetiva” antes mencionada. Mesmo em se tratando de costumes e de crenças claramente subjetivas, essas práticas são efetivamente analisadas sob o prisma da sua funcionalidade psicossomática, pois refletem necessidades inerentes ao próprio equilíbrio mental fundamental à luta pela sobrevivência das camadas pobres. Dentro dessa ótica está embutido o preconceito de que os pobres são incapazes de “criarem” um tipo de cultura espiritual e racional, já que a sua forma inferior de vida os incapacita para vôos mais largos e abrangentes.

A cultura da elite, ao contrário, é considerada fruto de um espírito moralmente superior, detentor de conhecimentos também superiores e que tem um fim em si mesmo, não estão ligados diretamente às condições materiais de sobrevivência. Arte, Moral e Ciência são os pilares no qual apoia-se essa cultura. O filósofo espanhol Ortega y Gasset, corroborando essa visão elitista, advoga que cultura «es la herencia científica, moral y estética acumulada lentamente en la história» e que, por conseguinte, implica progresso, «un vivir mirando a un ideal sin límites.» (*Apud* SALA, 1999, p. 129).

Dessa maneira, chegamos à terceira ordem de significados. O que nos leva a considerar o aspecto “residual” da definição de cultura popular. Ou seja, uma vez que tenhamos bem claro o que é a cultura da elite, o resto é classificado como popular (ou popularizado). «La cultura popular es un categoría residual, que existe para acomodar los textos y las prácticas culturales que no cumplen con los requisitos necesarios para ser cualificados como alta cultura.» (STOREY, 2002, p. 20).

Amiúde entra em jogo uma série de juízos de valor que corroboram a superioridade da alta cultura sobre a cultura popular. Desde julgamentos de ordem formal, estrutural, até juízos morais e críticos justificam a visão de que apenas as obras superiores possuem certos atributos inexistentes nas obras criadas para ou pelo povo. Uma obra, para ser considerada valiosa, deve sugerir juízos críticos articulados de forma complexa e difícil de ser entendida por qualquer pessoa. Essa dificuldade de fruição assegura o *status* exclusivo da obra, fazendo-a circular dentro de um círculo restrito de admiradores que, além do mais, consideram-na como “transhistórica”, universal, fixada através do tempo devido as suas qualidades inerentes e essenciais.

Finalizando a última ordem de significados, a moderna indústria cultural reforçou ainda mais essa pretensa universalidade da cultura hegemônica na medida em que criou um seguimento novo de cultura média – a cultura de massa, adaptando conteúdos populares e eruditos. A existência dessa indústria é a manifestação mais visível de uma tendência mundial à uniformização cultural e ideológica.

O que diferencia claramente a cultura popular da cultura de massa é o fato de que, enquanto no primeiro o mercado é informal; o segundo detém o controle dos meios de comercialização e distribuição dos seus produtos. Enquanto no primeiro os próprios produtores comercializam os seus produtos; no segundo existem empresas com um forte capital econômico a sustentar os investimentos em publicidade e distribuição.

Autores como Lowenthal, não fazem essa distinção entre cultura de massa e cultura popular. Para eles, a *popular culture* é a própria cultura de massa, «aquela que veio substituir, junto ao povo, tanto a cultura erudita quanto o folclore.» (BOSI, 2008, p. 83). Todavia, Ecléa Bosi coloca a possibilidade de chamar “cultura popular”, em sentido amplo, a soma de cultura de massa e o folclore, seja este tanto rural ou urbano, tendo o mercado como categoria básica distintiva de ambas as manifestações.

Em todo caso, preferimos operar uma separação entre cultura popular e de massa, sem que, todavia, necessariamente, a cultura popular cubra o mesmo campo conceitual do folclore ou da cultura oral tradicional. Para nós, portanto, toda cultura oral folclórica é

popular, mas nem toda cultura popular é folclórica. Podemos dizer que a cultura popular, no Brasil, especialmente, está na fronteira entre o folclore e a cultura de massa, posto que utiliza repertórios e formas de ambos em maior ou menor grau. A literatura de cordel brasileira, talvez seja o exemplo mais paradigmático dessa cultura popular mais urbana que rural. Uma literatura híbrida por natureza.

1.2 História Cultural

É censo comum afirmar que o povo, a “arraia miúda”, não tem memória. Mas de que memória estamos falando? A memória dos heróis plasmada historiograficamente pelo discurso oficial? Ou a memória das vicissitudes diárias do povo na sua luta pela sobrevivência relatadas em histórias orais? Segundo Peter Burke, em *Formas de historia cultural*, o primeiro explorador sério do “marco social da memória”, como ele denominou, foi o sociólogo ou o antropólogo francês Maurice Halbwachs. Nos anos vinte, este argumentava que são os grupos sociais que controlam a memória de cada indivíduo. As pessoas identificam-se com determinados acontecimentos ou recordações consideradas importantes por um determinado grupo social, por esse motivo, lembram-se de acontecimentos que não foram por eles efetivamente vivenciados. «Una noticia, por ejemplo, puede convertirse en parte de la vida de alguien. De ahí que la memoria pueda describirse como la reconstrucción del pasado por parte de un grupo.» (BURKE, 2000, p. 66).

Aos historiadores cabe uma dupla tarefa em relação à memória. Primeiro, devem estudá-la criticamente procurando estabelecer a sua fiabilidade efetiva, na linha tradicional de crítica dos documentos históricos. Essa empresa foi iniciada nos anos sessenta do século passado, na opinião de Burke, quando os historiadores perceberam claramente a importância da memória oral, até porque esta estava inscrita em muitos textos escritos, notadamente na literatura popular recolhida em romances, canções e outras antologias afins.

Em segundo lugar, a memória interessa aos historiadores como fenômeno histórico diretamente relacionado ao que poderia denominar-se “historia social del recuerdo”, dentro da linha investigativa acima iniciada por Halbwachs. Disso depreende-se que tanto a memória coletiva como a individual é seletiva, sendo «necesario identificar los principios de selección y observar cómo varían en cada sitio o en cada grupo, y cómo cambian en el tiempo. La memoria es maleable y debemos entender cómo se modela y por quién, así como los límites de su maleabilidad.» (BURKE, 2000, p. 69).

As histórias oficiais são a memória dos acontecimentos considerados importantes

para o grupo hegemônico detentor dos meios intelectuais e materiais para “contar” essa história. Seu papel, como vimos, consiste em fazer com que o povo se identifique com esses relatos impostos verticalmente. Segundo Ricoeur, em *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*,

El problema no es despreciable, en la medida en que los nacionalismos cuyos excesos deploramos tienen muy en cuenta aquellos recuerdos compartidos que perfilan la identidad étnica, cultural o religiosa de una colectividad dada. El primer hecho, el más importante, consiste en que uno no recuerda solo, sino con ayuda de los recuerdos de otro. Además, nuestros presuntos recuerdos muy a menudo se han tomado prestados de los relatos contados por otro. Por último, uno de los aspectos principales quizá consista en que nuestros recuerdos se encuentran inscritos en relatos colectivos que, a su vez, son reforzados mediante conmemoraciones y celebraciones públicas de los acontecimientos destacados de los que dependió el curso de la historia de los grupos a los que pertenecemos. (RICOEUR, 1998, p. 17).

Esses relatos coletivos são produzidos a partir de determinados lugares sociais, ou seja, o discurso historiográfico, sob uma perspectiva histórica, foi exercido na cidade, nos monastérios, nas cortes e nas redes eruditas e academias de sábios e, mais modernamente, nas universidades. Cada um desses lugares impôs não apenas os objetos a serem investigados, mas também as modalidades do trabalho intelectual, sem esquecer as formas de escrita, as técnicas de prova e de persuasão. Esses lugares constituem a chamada “Instituição Histórica”, instância reguladora e legitimadora do que pode ou não pode ser historiografado. Num mundo social como o do «*Homo academicus*, donde la pertenencia y la jerarquía están reguladas por la obtención de títulos académicos, ese poder de designación se ha ejercido a expensas de los *outsiders* (...) y ha gobernado tenazmente la distribución de la autoridad, las formas de la división del trabajo» (CHARTIER, 2007, p. 31-32), a dignidade ou a marginalidade dos possíveis temas de investigação e os critérios de apreciação ou de desvalorização das obras.

Ainda de acordo com Chartier, em seu outro livro intitulado *Escuchar a los muertos con los ojos*, a partir desses questionamentos é que surgiu uma nova corrente de historiadores preocupados em contar uma história “de baixo para cima”, utilizando novas fontes documentais, como pinturas, restos arqueológicos e contos orais, por exemplo, com o objetivo de «liberar la historia de la tiranía de los textos y del lazo exclusivo que la ligaba a la escritura.» (CHARTIER, 2008, p. 18). Essas fontes, por sua vez, estão ligadas mais intrinsecamente à sociedade real, de homens, mulheres, crianças e anciãos de carne e osso.

Pessoas reais, indivíduos concretos que, através dos seus pensamentos e atos, transformam a realidade a sua volta. Daí, segundo Marc Bloch, em *Historia e historiadores*, a pertinência da frase quase profética de Fustel de Coulanges: «La Historia no es la acumulación de los acontecimientos de todo tipo que se han producido en el pasado. La Historia es la ciencia de las sociedades humanas.» (*Apud* BLOCH, 1999, p. 56).

E o mesmo Bloch acrescenta, em seu outro livro *Introducción a la Historia*, publicado no final dos anos 40, que a História é uma ciência em crescimento, estando assim, portanto, em plena infância,

como todas las que tienen por objeto el espíritu humano (...). O por mejor decir, vieja bajo la forma embrionaria del relato, mucho tiempo envuelta en ficciones, mucho más tiempo todavía unida a los sucesos más inmediatamente captables, es muy joven como empresa razonada de análisis. (BLOCH, 1992, p. 16).

Com isso, este autor procurou marcar e legitimar o que, segundo os historiadores de sua geração, significou o surgimento de um novo paradigma histórico, uma verdadeira revolução metodológica na maneira de se fazer História. Um esforço por penetrar no âmago dos fatos superficiais, buscar suas razões íntimas, «rechazar, después de las seducciones de la leyenda o de la retórica, los venenos, hoy más peligrosos, de la rutina erudita e del empirismo disfrazado de sentido común.» (BLOCH, 1992, p. 16). Porque uma história verdadeira deve estar conectada com a vida real de seu povo.

Portanto, queremos deixar claro nossa escolha por este novo marco teórico em oposição aos outros paradigmas positivistas, reducionistas e simplificadores comprometidos apenas com os aspectos formais dos fenômenos históricos, em conformidade com os gostos e os repertórios culturais de uma elite detentora de todo um capital simbólico oriundo daquelas histórias literárias que identificaram «la escritura creativa y, por lo tanto, (...) el hábito de lectura de un grupo lingüístico específico de un área geográfica determinada y, generalmente aunque no siempre, identificada con un estado político.» (BLOCH, 2004, 14 p.).

Esse marco teórico é o da História Cultural⁸. Segundo Peter Burke, a expressão “história cultural” se remonta ao século XVIII, ao menos em alemão, pois

⁸ Pela dificuldade em definir cabalmente o conceito de “História Cultural”, remetemos o leitor interessado de aprofundar-se nesse estudo, aos livros seguintes: BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2005; KELLEY. In: *En la Encrucijada de la Ciencia Histórica Hoy: El auge de la Historia Cultural*. Pamplona: Ediciones Universidade de Navarra, 1998.

Johann Christoph Adelung publicou um *Vesuch einer Geschichte der Kultur der menschlichen Geschlechts* (Ensaio de uma história da cultura alemã) (1782), enquanto que Johann Gottfried Eichhorn escreveu um *Algemeine Geschichte der Kultur* (História geral da cultura) (1796-1799), que apresentou como uma introdução à *Spezialgeschichte* (história especial) das diferentes artes e ciências. (BURKE, 2000, p. 16).

No século seguinte, entretanto, foram o suíço Jacob Burckhardt e o holandês Johan Huizinga os que efetivamente iniciaram a história cultural; o primeiro publicou, em 1860, *La Cultura del Renacimiento en Italia*; e o segundo, em 1919, *El Otoño de la Edad Media*.

Ainda de acordo com Burke, não há acordo entre os estudiosos sobre o que realmente constitui esse tipo de história. Assim que, «en la investigación de nuestro tema quizá convenga adaptar la definición de los existencialistas y decir que la historia cultural no tiene esencia. Sólo puede definirse en términos de su propia historia» (BURKE, 2000, p. 15).

Uma característica distintiva da História Cultural é sua capacidade de aceder a partes do passado «inaccesibles para otros historiadores. El énfasis en las “culturas” como totalidades» (BURKE, 2005, p. 13) favorece um leque maior de possibilidades historiográficas, permitindo histórias “dos sonhos”, “da memória coletiva”, “dos gestos”, e, principalmente, para nós, “da cultura popular”.

Mas o que diferencia tangencialmente a história cultural das demais histórias tradicionais que simplesmente acumulam acontecimentos dentro de uma linha cronológica, é a sua capacidade interpretativa, uma dimensão que dá sentido aos fatos humanos, pois em seu artigo “El hombre, animal cultural”, publicado no livro *En la Encrucijada de la Ciencia Histórica Hoy – El auge de la Historia Cultural*, Alejandro Llano esclarece que «la vida humana posee sentido, no es vana ni inútil, no es falaz ni del todo ilusoria, no se reduce a algo material y monstrenco, anterior y mais primitivo que ella.» (LLANO, 1998, p. 27).

Burke (2005) conecta o nascimento da história cultural com o que ele chama de “giro cultural” nas ciências políticas, na geografia, na economia, na psicologia, na antropologia e nos Estudos Culturais. Substituiu-se a palavra “civilização” por “cultura”, fazendo surgir expressões como “cultura da pobreza”, “cultura do medo”, “cultura empresarial”, assim como as chamadas “guerras culturais” nos Estados Unidos «y en el debate sobre “multiculturalismo” en muchos países.» (BURKE, 2005, p. 14). Provavelmente, um dos poucos denominadores comuns entre os historiadores culturais é a preocupação com o simbólico e a sua interpretação: «Conscientes o no conscientes, los símbolos se pueden

encontrar por doquier, desde el arte hasta la vida cotidiana, (...)» (BURKE, 2005, p. 15).

Essa preocupação com o simbólico na vida cotidiana, levou os novos historiadores culturais ao encontro com as ciências sociais, buscando uma abertura mais ampla às diversas possibilidades de abordagem do real. Como corolário, a partir dos anos 20 do século passado, surgiu na França a Escola dos Anais, nome nascido por extensão de uma revista de história chamada *Annales*, surgida a partir do VI Congresso Internacional de Ciencias Históricas, celebrado entre os dias 14 e 18 de agosto de 1928, contando com o apoio da Universidade de Oslo. Essa tradição francesa se distingue por evitar o termo cultura, preferindo utilizar as noções de “civilização” e “mentalidades coletivas”.

Segundo Carlos Antonio Aguirre Rojas, em *La Escuela de los Annales – Ayer, hoy, mañana*, essa revista teve quatro fases distintas. A primeira abarca os anos entre 1921 e 1941, dirigida por Bloch e por Lucien Febvre ; a segunda, de 1945 a 1968, mais conhecida como os “anos Braudel”; a terceira, de 1968 a 1989; e por fim, a quarta, pós-89, que

van a promover en cambio una muy diversa historia social de las prácticas culturales representada en los trabajos de Roger Chartier o de Alain Boureau. Y frente a la antigua antropología histórica practicada por ciertos annalistas en los años setenta y ochenta, estos nuevos Annales van a fomentar más bien una nueva historia social con fundamentos antropológicos, que recupera ya no sólo los temas y problemas clásicos de la antropología desde la misma historia, sino sobre todo los procedimientos analíticos, los conceptos, las miradas y los modos de intervención antropológicos, ahora recuperados como instrumentos de la práctica, de la investigación y de la explicación historiográficas. (ROJAS, 1999, p. 54).

Será essa “Nova História Cultural” de raiz francesa que nos fornecerá o método e as categorias de análise adequadas ao nosso objeto de estudo. Sabemos, entretanto, que teremos que completá-la com outras teorias e outros conceitos devido à natureza específica do nosso objeto de estudo. No entanto, ela será o fio condutor e a “espinha dorsal” do nosso trabalho.

1.2.1 Nova História Cultural

Foi o historiador francês Roger Chartier o instaurador do que se chamou de “Nova História Cultural” ou “historia cultural de lo social”⁹. Sua intenção, como ele bem explicitou em seu livro *La Historia o la Lectura del Tiempo*, foi superar as duas formas que dominavam a história cultural: «por un lado, la historia de las mentalidades tal como la definían las obras de Lucien Febvre o Robert Mandrou; por otro lado, una historia cuantitativa que seguía los métodos estadísticos de la historia económica y social.» (CHARTIER, 2007, p. 12).

Para fazer frente a esse desafio de superação, a NHC constituiu como seu principal objetivo, a identificação da maneira particular como em diferentes lugares e momentos, uma realidade social é construída (inventada), pensada ou lida. Para tanto, é necessário escrutinar de maneira clara operações mentais que só aparentemente são triviais, como classificar, dividir e delimitar. Assim, o historiador francês esclareceu em outro livro seu intitulado *A história cultural – entre práticas e representações* que essas categorias fundamentais de percepção e de apreciação do real é que organizam a apreensão do mundo social. Estes esquemas intelectuais internalizados é que «criam as figuras graças às quais o presente pode adquirir sentido, o outro tornar-se inteligível e o espaço ser decifrado.» (CHARTIER, 1988, p. 17).

Essas operações e esses esquemas podem ser melhor percebidos ao verificarmos as formas pelas quais cada indivíduo ou grupo os representa, tanto de forma simbólica, quanto material. Do latim *repraesentatio*, «acción de poner ante los ojos», em filosofia e psicologia, é a ação pela qual alguma coisa se faz presente ao espírito; «hecho o estado resultante de tal acción; lo que está presente en la mente!»; e em política, «el hecho de representar a (o ocupar el lugar de) una nación o un pueblo en el ejercicio del poder. Conjunto de las personas o cuerpos que representan a otros (p. ej.: la representación parlamentaria).» (RUSS, 1999, p. 343).

Além do mais, as representações não apenas representam algo ou alguém que estejam ausente, também se autorepresentam a partir do momento que se dão a conhecer, como no caso de um quadro, através da moldura e seus adornos. O que nos leva a perceber o duplo aspecto inerente às investigações da NHC que não apenas estudam os significados dos textos, mas também os significantes. O texto, mas também os suportes que o dão a conhecer. Dessa forma, de acordo com Louis Marin,

Uno de los modelos más operativos contruidos para explorar el funcionamiento de la

⁹ Termo criado pelo próprio Chartier. (CHARTIER, Roger. *El orden de los libros - Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Barcelona: Gedisa, 1994, p. 10).

representación moderna – ya sea lingüística o visual – es el que propone la consideración de la doble dimensión de su dispositivo: dimensión “transitiva” o transparente del enunciado, toda representación *representa* algo; dimensión “reflexiva” u opacidad enunciativa, toda representación *se presenta* representando algo. (*Apud* CHARTIER, 2000, p. 76).

Essas representações de tal forma construídas do mundo social, embora almejem uma suposta universalidade fundada na razão, são inexoravelmente determinadas pelos interesses do grupo que as criam. É por esse motivo que se faz necessário relacionar o discurso com quem o pronuncia, e de que posição ou espaço o faz.

As percepções sociais de modo algum são discursos neutros, produzem estratégias e práticas sociais, escolares e políticas que buscam impor a sua autoridade, menosprezando as visões dissidentes, assim como a legitimar ou justificar um projeto reformador para os próprios indivíduos, as suas escolhas e condutas. Daí a importância desse tipo de investigação centrado nessas representações na medida em que estas estão situadas dentro dum campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. Inclusive, podem ser consideradas como verdadeiras instituições sociais, além de ser as matrizes pelas quais os discursos são gerados e legitimados. Desta forma,

pode pensar-se uma história cultural do social que tome por objecto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos actores sociais, traduzem as posições e interesses objectivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse. (CHARTIER, 1988, p. 19).

Entretanto, adverte o próprio Chartier, o conceito de representação não dever ser confundido com o de “simbolização”, a modo de Ernst Cassirer, ou da antropologia simbólica americana de Geertz, que define a função simbólica como mediadora das diferentes modalidades de apreensão do real, quer através de signos linguísticos, figuras mitológicas ou religiosas, ou conceitos científicos. De maneira mais simples, o historiador francês propõe o conceito de representação num sentido particularizado e determinado historicamente, a saber, «a representação como dando a ver uma coisa ausente, o que supõe uma distinção radical entre aquilo que representa e aquilo que é representado; por outro, a representação como exibição de uma presença, como apresentação pública de algo ou de alguém.» (CHARTIER,

1988, p. 20).

Desse modo, o conceito de representação favorece a articulação de três modalidades de relação com o mundo social: «o trabalho de classificação e de delimitação» produtores de configurações intelectuais diversas, através do qual os grupos constroem de maneira contraditória a realidade; «as práticas que visam fazer reconhecer uma identidade social», exibir-se no mundo, significar de maneira simbólica um estatuto e uma posição; e, finalmente, «as formas institucionalizadas e objectivadas» devido a que uns “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos) marcam de maneira visível e continuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade. (CHARTIER, 1988, p. 23).

Essas três modalidades favorecem, dessa forma, às análises do texto, do suporte e da leitura, como categorias que se imbricam profundamente. No entanto, essas imbricações não foram devidamente tratadas pelas histórias literárias tradicionais. O texto foi eleito como o único referencial possível de análise, desconsiderando-se o seu suporte material, assim como as diversas maneiras pelas quais esses textos em seus respectivos suportes foram efetivamente lidos. Os historiadores literários preferiram operar uma abstração metodológica, colocando os textos em suspenso, em uma espécie de “limbo”, como se eles pudessem existir fora de um suporte que lhes conferia materialidade e função efetiva. Segundo Chartier e Guglielmo Cavallo, em *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental*:

Los autores no escriben libros: no, escriben textos que se transforman en objetos escritos – manuscritos, grabados, impresos y, hoy, informatizados – manejados de diversa manera por unos lectores de carne y hueso cuyas maneras de leer varían con arreglo a los tiempos, los lugares y los ámbitos. (CAVALLO/CHARTIER, 2001, p. 20).

Assim, demarcaram-se duas fronteiras: por um lado a interpretação e o comentário crítico das obras, próprios dos historiadores e críticos literários; de outro, a análise das condições técnicas e sociais de sua publicação, circulação e apropriação, tarefa relegada aos bibliófilos e historiadores do livro e da leitura. Ainda, de acordo com Chartier, existem várias razões para essa dissociação:

la permanencia neoplatónica de la oposición entre la pureza de la idea y su inevitable corrupción por la materia, la definición del *copyright*, que establece la propiedad del autor sobre un texto considerado sempre idéntico a sí mismo, sea cual fuere la forma de su publicación, o, incluso, el triunfo de una estética kantiana que juzga las obras

independientemente de la materialidad de su soporte. (CHARTIER, 2007, p. 59).¹⁰

Os críticos e historiadores literários, em seus estudos, dão conta apenas das estratégias discursivas decorrentes do estabelecimento dos textos, das intenções do autor, seu estilo e técnicas literárias, etc.; esquecendo-se das outras estratégias editoriais que «resultam da passagem a livro ou a impresso, produzidos pela decisão editorial ou pelo trabalho de oficina, tendo em vista leitores ou leituras que podem não estar de modo nenhum em conformidade como os pretendidos pelo autor.» (CHARTIER, 1988, p. 127). Além dessa abordagem clássica “textocentrista”, outra abordagem fundada na Teoria da Recepção, postula uma relação direta, imediata, entre o texto e o leitor, entre os “sinais textuais” manejados pelo autor e o “horizonte de expectativas” daqueles a quem se dirige.

Somente para citar um exemplo, a *Biblioteca Blue* ou *Literature de colportage* francesa, criada na cidade de Troyes, frequentemente associada ao cordel, tanto ibérico como brasileiro, foi uma estratégia editorial que se apropriou de textos eruditos, realizando transformações consideráveis nos textos, como o encurtamento dos mesmos, a supressão de capítulos e episódios, etc. Na opinião da professora García de Enterría, em seu artigo intitulado “Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel”, publicado no livro *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*, há uma coisa fundamental que as separa:

Me refiero a que, como reconocen los estudiosos franceses, la literatura de *colportage* nació en fecha muy determinada y, sobre todo, de plumas no populares sino medianamente cultivadas y que trataban conscientemente de vulgarizar temas y textos que pertenecían a la cultura letrada. La literatura de cordel española, la genuína que nació no sabemos cuándo ni dónde, dice pocas cosas de sí misma, pero una de ellas es que está escrita, en su mayor parte, por gente del pueblo. (ENTERRÍA, 1989, p. 121-122).

Por tudo isso, o sentido heurístico de um texto não está previamente inscrito e determinado previamente, «sin distancia pensable entre el sentido asignado a este último (por su autor, su editor, la crítica, la tradición, etc.) y el uso o la interpretación que cabe hacer por parte de sus lectores.» (CAVALLO/CHARTIER, 2001, p. 15); assim como, um texto só existe

¹⁰ Sobre a idéia neoplatônica e a questão da autoria e da invenção do *copyright* ver B. W. Ife, *Reading and fiction in Golden-Age Spain. A platonist critique and some picaresque replies*. Cambridge University Press, 1985; Mark Rose. *Authors and owners. The invention of copyright*. Cambridge, MA, Londres, Harvard University Press, 1993; Joseph Loewenstein. *The author's due. Printing and the prehistory of copyright*, Chicago, Chicago University Press, 2002 e Martha Woodmansee. *The author, art, and market. Rereading the history of aesthetics*. Nueva York, Columbia University Press, 1994.

porque há um leitor para conferir-lhe significado.

Esse significado transforma-se, como foi dito antes, de acordo com o suporte em que o texto é plasmado, dando origem a diversos “objetos impressos”, como cartazes, panfletos, anúncios, e, principalmente, folhetos e livros. Essa cultura do livro impresso começou, obviamente, a partir da invenção de Gutemberg. Entretanto, como bem esclareceu Chartier em seu livro *As Utilizações do Objecto Impresso*, não devemos valorizar em demasia essa nova técnica de impressão, até porque na Ásia já se utilizavam tipos móveis na impressão de textos administrativos; a diferença reside na popularização desses objetos impressos, pois «penetrando toda a rede de relações sociais, veiculam pensamentos e prazeres, instalam-se tanto no foro privado como na praça pública.» (CHARTIER, 1998, p. 9-10). Além do mais, corroborando a opinião do historiador francês, Elizabeth Eisenstein, em seu livro *La revolución de la Imprenta en la Edad Moderna Europea*, explica que modificando «la comunicación escrita dentro de la República del Conocimiento», esse novo fator alterou «los métodos de recopilación de datos, los sistemas de su almacenamiento y recuperación y las redes de comunicaciones usadas por las comunidades letradas de toda a Europa.» (EISENSTEIN, 1994, p. 11).

Todavia, não devemos erroneamente pensar que a Imprensa fez desaparecer de imediato e inexoravelmente os textos manuscritos. Eles seguiram sendo amplamente utilizados, pois havia todo um contingente de profissionais copistas instalados em torno às universidades, vivendo do trabalho manual de copiar textos os mais diversos. Inclusive, junto às elites, os manuscritos continuaram tendo um valor muito grande, devido ao fato de que se podia controlar sua leitura, evitando que caíssem em mãos equivocadas; além do mais, os intelectuais olhavam com maus olhos o trabalho dos tipógrafos, visto que estes, por não deterem sólidos conhecimentos gramaticais e ortográficos, cometiam muitos “erros” durante o processo de composição dos textos.

Por isso, segundo o historiador Fernando Bouza, em seu livro *Corre manuscrito – una historia cultural del Siglo de Oro*, os manuscritos continuaram a ter uma importância enorme como distintivo e sinal de *status*, pois saber ler e escrever eram competências próprias das pessoas cultas:

Cabe aquí recordar la sorpresa que Joan Llorens Calça mostró cuando, en 1525, el Duque de Gandái le pidió que comprase “algunos libros scritos de mano en latín vieios tractantes de poesía, rhetórica y de historia, porque han de servir para la librería que nuevamente ha mandado hazer” en vez de “libros de nueva empremta, bien correctos y bien

guarnecidos”, que es lo que Calça hubiera esperado para demostrar la grandeza del señor. Tal decisión ilustra a la perfección una voluntad aristocratizante de optar por los viejos manuscritos como signo de distinción. (BOUZA, 2001, p. 53).

Outro aspecto importante que demonstra a importância dos suportes, é que havia uma certa hierarquização de gêneros e saberes diretamente ligada ao tamanho ou formato dos livros, e isso antes mesmo do surgimento desses novos objetos impressos. Havia os *códeces* em formato “in folio”, ou “livro de mesa” de assuntos mais sérios, registrando dados econômicos, administrativos e também científicos; havia os “in quarto”, o livro humanista, contendo textos clássicos e novidades literárias; e, por último, os de bolso ou de cabeceira, facilmente transportáveis, contendo catecismos e orações e outros assuntos menos sérios. Para ilustrar, Chartier assim comenta essa estrita repartição que associa gêneros, formatos e utilizações:

como recorda Lord Chesterfield no século XVIII: “Os sólidos fólhos são os homens de negócios com quem me reúno de manhã. Os quartos são uma companhia mais heterogênea e mais agradável, com quem me sento após o almoço; e passo as minhas noites com as ligeiras e frequentemente frívolas cavaqueiras dos pequenos oitavos e duodécimos”. O livro impresso irá igualmente perpetuar, em formas estáveis e numa circulação multiplicada, o sucesso de gêneros estabelecidos com o *libellus* manuscrito, à frente dos quais se encontram os Livros de Horas e as Vidas de Santos aqui estudados. (CHARTIER, 1998, p. 11).

Essa abordagem é particularmente relevante para o estudo de uma literatura popular plasmada em um objeto impresso tão múltiplo quanto o folheto de cordel. Nele estão inscritos, além dos textos narrativo-poéticos, o material icônico-textual das suas capas – seja em forma de imagens (fotos de artistas de cinema, clichês¹¹ de cartões postais e xilogravuras) que direcionam o sentido da apreensão do texto por parte dos leitores, seja os recursos tipográficos das “vinhetas”¹² e “orlas”¹³ encontradas tanto nas capas como no interior mesmo

¹¹ Chiché ou clisé, em castelhano, é uma “plancha clisada, especialmente la que representa un grabado. [...] Plancha de metal, madera, piedra, etc., destinada a la reproducción de estampas. (SOUSA, José Martínez de. *Diccionario de Tipografía y del Libro*. Madrid: Paraninfo, 1981, p. 41)

¹² Dibujo en forma de orla o adorno, que antiguamente se ponía al principio y al fin de los libros y capítulos, o en los contornos de las planas. Actualmente sólo se usan en ciertos trabajos, pero han desaparecido casi totalmente de los libros. Nota Histórica. Las viñetas fueron usadas por vez primera por J. De Velderner, en sus *Fascículos temporum*, publicado en 1476. (SOUSA, 1981, p. 276-277).

¹³ Piezas de fundición tipográfica, de la misma altura que un tipo, con un adorno en lugar de letra o signo. Sirve para adornar trabajos de fantasía. (SOUSA, 1981, p. 206).

dos folhetos.

Portanto, a tarefa dos investigadores desse tipo de abordagem cultural dos objetos impressos e de suas práticas é reconstruir, em suas diferenças e singularidades, as múltiplas maneiras de ler que caracterizaram as sociedades ocidentais desde a antiguidade clássica. Semelhante tarefa faz com que se entrecruzem o “mundo do texto” e o “mundo do leitor”, dimensões tomadas de Paul Ricoeur, mediados pelas diferentes formas nas quais esses textos foram colocados a disposição de todos, sejam manuscritos ou impressos.

Esses dois investigadores dizem também que a leitura é uma competência que encarna certos gestos, espaços e hábitos, pois é preciso «identificar las disposiciones específicas que sirven para diferenciar las comunidades de lectores, las tradiciones de lectura y los modos de leer.» (CAVALLO/CHARTIER, 2001, p. 17).

Esses três aspectos conferem contrastes entre competências de leitura, pois o abismo existente entre leitores cultos e analfabetos não esgota as diferenças em relação aos textos. Cada comunidade humana possui suas peculiaridades próprias, outorgando aos livros valores e funções diferentes, de acordo com a existência ou não de tradições de leitura, conformando hábitos de leitura diferentes:

Todos quienes pueden leer los textos no los leen de la misma manera y, en cada época, grande es la diferencia entre los doctos bien dotados y los más torpes de los lectores. Contrastes, finalmente, entre unas normas y unas convenciones de lectura que, en cada comunidad de lectores, definen unos usos legítimos del libro, unos modos de leer, unos instrumentos y unos procedimientos de interpretación. Y, contrastes, por último, entre las esperanzas y los intereses tan diversos que los diversos grupos de lectores ponen en la práctica de leer. (CAVALLO/CHATIER, 2001, p. 17).

Com relação aos leitores populares, seus hábitos de leitura, eram fundamentalmente distintos dos hábitos das classes sociais mais elevadas economicamente. Para eles, ler livros baratos, vendidos pelas feiras e povoados na Inglaterra, França e Castela medievais era uma operação bastante difícil e dependente da audição e da memorização. Por esse motivo, Chartier esclarece em seu artigo intitulado “As Revoluções da Leitura no Ocidente”, constante do livro *Leitura, História e História da Leitura*, organizado sob a direção da profª Márcia Abreu,

O repertório publicado para venda ambulante levou seus leitores a uma apropriação baseada no reconhecimento (de gêneros, temas e formas) mais do que na descoberta de

novidades. Tal maneira de ler caracterizou os leitores populares, pelo menos até meados do século XIX, quando o desenvolvimento de escolas, o aumento das taxas de alfabetização e a diversificação da produção impressa permitiram novas práticas. (CHARTIER, 1999, p. 25-26).

Essa nova realidade educativa e de aumento de produção só viria a acontecer, no Brasil, há bem pouco tempo. Realmente, o leitor popular brasileiro, no início do século passado, utilizava essas estratégias de reconhecimento. Daí a grande importância das imagens das capas na identificação dos temas e assuntos. Também os poetas, como leitores, utilizavam fórmulas tanto editoriais como textuais já consagradas pelo público. Poeta e leitores faziam parte da mesma comunidade, seus gestos e modos de ler eram os mesmos, assim como o valor que atribuíam ao texto.

Ainda com relação à leitura, houve três momentos chaves ou três revoluções: a primeira, totalmente desvinculada das transformações técnicas que no século XV modificaram a produção dos livros, e sim relacionada diretamente com a mudança do modelo monástico de escritura - no qual estes possuíam unicamente a função de conservação e memorização, sendo apenas suportes da memória -; para o modelo escolástico, no qual o livro era, ao mesmo tempo, objeto e instrumento do trabalho intelectual. Essas mudanças fizeram com que a leitura em voz alta fosse suplantada pela leitura em silêncio, instaurando «un comercio con lo escrito que podía ser más libre, más secreto, más interior. » (CAVALLO/CHARTIER, 2001, p. 48).

A segunda revolução surgiu a partir do século XVIII, quando a leitura deixou de ser “intensiva” para tornar-se “extensiva”, ou seja, o leitor intensivo se enfrentava a um *corpus* limitado de livros, lidos e relidos, memorizados e recitados, transmitidos de geração a geração; ao passo que o extensivo, «el de la *Lesewut*, la “rabia de ler” que se apoderó de Alemania en tiempos de Goethe, fue un lector hartado diferente: consumía numerosos, diversos y efímeros impresos; los leía con rapidez y avidez.» (CAVALLO/CHARTIER, 2001, p. 49).

E, finalmente, a terceira revolução relaciona-se diretamente com a transmissão eletrônica dos textos e as suas novas maneiras de ler, pois é sabido que ler numa tela de computador não é o mesmo que ler num livro. A nova representação do escrito modifica, principalmente, a noção de contexto, já a partir de determinados *links* se pode ter acesso direto à outros textos, dispostos em plataformas de dados, que completam e ao mesmo tempo dialogam com o texto inicial.

1.3 Uma poética da oralidade

O termo “oralidade”, apesar de ser de uso bastante antigo, começou a ser utilizado como categoria explicativa no início do século passado. A partir dos anos 60, disciplinas diversas, como a linguística, por exemplo, ressaltaram em seus estudos a oposição entre oralidade e escrita como uma dicotomia que deveria ser levada em consideração. A noção de “oralidade” carrega junto com ela o seu oposto natural – a escrita; pois, somente a partir desta é que se pode falar de oralidade. Partindo da escrita, foi possível uma visão reflexiva sobre a linguagem e a língua. Em palavras de Humboldt, em *Escritos sobre el lenguaje*, «El leer y escribir alfabéticos [...] obligan en cada instante a reconocer los elementos fonéticos que pueden ser sentidos al mismo tiempo por el oído y por el ojo y habitúa a la separación y la reunión sencilla de tales elementos.» (HUMBOLDT, 1991, p. 110).

Se a literatura, desde os seus primórdios, sempre foi marcada pela oralidade, resulta inócuo estabelecer uma divisão rígida entre uma literatura escrita-erudita e outra oral-popular. Segundo Paul Zumthor, em seu livro *Introducción a la poesía oral*, «nada nos autoriza a identificar popular con oral.» (ZUMTHOR, 1991, p. 23). Esse tipo de generalização é oriunda da íntima associação que se fez entre escrita e erudição. Somente os alfabetizados, ao dominarem o código escrito, estavam aptos a realizar estudos exegéticos e, por conseguinte, tudo o que estava no domínio da oralidade era considerado menor, coisa de gente inculta, do povo, popular.

As grandes epopeias da Antiguidade, como a *Odisséia* e a *Ilíada*, de Homero, até os Cantares de Gestas medievais, como *Cantar do Cid*, como demonstraram Wolf e Pidal, são refundições de longos poemas épicos de tradição marcadamente oral. Assim, que sentido tem falar de literatura de maneira tão excludente, deixando de fora das histórias literárias oficiais gêneros orais como o sermão, as cantigas populares e os romances?

Segundo Eric Havelock, em seu artigo intitulado “La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna”, publicado em *Cultura escrita y oralidad*, os estudos mostraram a prioridade absoluta da oralidade sobre a escrita, pois nas sociedades orais os poemas épicos, além de ter a função de entreter, eram «grandes depósitos que almacenaban información cultural» (OLSON/TORRANCE, (comps.), 1995, p. 41) através dos recursos mnemotécnicos aportados pelas fórmulas e pelo ritmo, estabelecendo uma prioridade da memória e dos atos de memorização sobre a invenção e a criatividade.

Ainda segundo Havelock, nos anos de 1962-63 apareceram quatro obras fundamentais para a consideração da oralidade como um aspecto que deveria ser levado em

consideração pela comunidade acadêmica. São elas: *La galaxia Gutemberg*, de McLuhan (1962), *El pensamiento salvaje*, de Lévi-Strauss (1962), um artigo de Jack Goody e Ian Watt intitulado “Las consecuencias de la cultura escrita” (1963) e, por último, *Prefacio a Platón*, do próprio Havelock (1963). O autor considera essas quatro obras «por el solo hecho de que parecen marcar una especie de divisoria de aguas a la que había llegado o, más precisamente, señalan un dique que empezaba a romperse para liberar un torrente de actividad intelectual dedicada a explicar lo que he llamado la ecuación oral-escrito.» (HAVELOCK, 1995, p. 27).

Entretanto, em 1928, apareceu uma obra singular que iria ser considerada como precursora dessa mudança de paradigma na forma de apreender os textos não mais como entidades fechadas em sua escrita. *O epíteto tradicional em Homero* é um estudo sobre um elemento típico do estilo “homérico”. Segundo a tese de Milman Perry, o chamado *epitethon ornans* não se trata de uma figura estilística no sentido da tradição retórica erudita, mas, de acordo com Lemaire, em seu artigo “Expressões femininas na literatura oral”, «de um *procedimento* estilístico que fornece ao poeta que trabalha em regime de oralidade *formulae* pré-fabricadas, por assim dizer. A saber: unidades rítmicas que comporão/preencherão seus versos ou os hemistíquios de seus versos.» (LAMAIRE, 1995, p. 97-98).

Em seu livro *Introducción a la poesía oral*, Paul Zumthor elaborou o conceito de *performance* amplamente utilizado para designar um fenômeno complexo que abarca todo o contexto de produção e recepção de textos de natureza oral. A esses textos ele preferiu chamar “obras”. Assim, a *performance* seria

(...) la acción compleja por la que un mensaje poético es simultaneamente transmitido y percibido, aquí y ahora. Locutor, destinatario(s), circunstancias (que el texto, por otro lado, con la ayuda de medios lingüísticos, los represente o no) se encuentran concretamente confrontados, indiscutibles (...) (ZUMTHOR, 1991, p. 33).

Esse “acontecimento” poético, na expressão de Walter Ong, constitui-se em cinco fases de existência do poema; são “operações” distintas, mas não completamente dissociadas. São elas: produção, transmissão (comunicação), recepção, conservação e repetição. As fases de transmissão e recepção marcam a *performance* em si mesma, já que as demais estão temporalmente fora do âmbito do aqui e agora poéticos. Naturalmente que a improvisação abarca também a fase de produção, junto com as duas fases posteriores, ficando as duas últimas para o processo de conservação e repetição pela memória tradicional de uma determinada comunidade.

Convém esclarecer ainda que, essa *performance* sempre se dá em qualquer circunstância em que um texto é recitado para um público qualquer, seja socialmente elevado ou não. Entretanto, Zumthor esclarece que, historicamente, no decorrer da criação e proliferação dos códigos escritos, houve momentos em que oralidade e escritura se influenciaram mutuamente. A partir de uma tipologia abstrata, este autor propôs quatro espécies ideais de situações possíveis. Primeiro, uma situação de oralidade pura, de total inexistência de textos escritos. Depois, uma “oralidade mixta e segunda”; e finalmente, uma oralidade mecanicamente midiaticizada. Com relação a segunda e terceira situação, assim as define Zumthor, em outro trabalho seu intitulado *La letra y la voz de la “literatura” medieval*:

Les he dado respectivamente el nombre de oralidad *mixta*, cuando la influencia del escrito sigue siendo externa, parcial y con retraso, y oralidad *segunda* cuando se constituye a partir de la escritura dentro de un entorno en el que ésta tiende a debilitar los valores de la voz en el uso y en lo imaginario. Invertiendo el punto de vista, se diría que la oralidad *mixta* procede de la existencia de una cultura “escrita” (en el sentido de “si se tiene una escritura”); y la oralidad *segunda*, de una cultura “erudita” (en el que toda expresión está más o menos condicionada por lo escrito). (ZUMTHOR, 1989, p. 21).

Consideramos pertinente essa abordagem em relação ao nosso objeto de estudo na medida em que a LC nordestina, no início, ter-se constituído em um ambiente de oralidade mista marcada pela cultura da poesia improvisada, uma *performance* plena na qual um ou dois poetas improvisadores se confrontam com a tarefa de (re)criar textos poéticos parte decorados, parte feitos de repente. Depois, quando os textos migraram para o registro escrito, os cantadores/cordelistas, por serem, em sua maioria, semi-analfabetos, produziram obras ainda dentro desse universo oral. Entretanto, pouco a pouco, essas obras escritas vão adquirindo autonomia e se desvinculando da sua oralidade inicial, sendo profundamente influenciadas por outros objetos impressos (eruditos e de massa), passando a uma oralidade segunda. Em momento posterior, a interiorização da escrita se consolida, a partir dos anos oitenta, mais ou menos, devido a um aumento da escolaridade de cantadores e poetas populares, podendo, assim, constituir-se o período de oralidade mecanicamente midiaticizada.

Essa, digamos, diacronia da oralidade que parte de uma oralidade mista até a oralidade midiaticizada, está perfeitamente em sintonia com o desejo latente dos poetas populares em tornar sua obra o mais próxima possível da vertente erudita. Isso fica perfeitamente claro quando observamos a própria evolução das instituições poéticas criadas

pelos poetas. Desde a criação das primeiras associações de trovadores e poetas populares, na Bahia dos anos 50, até a criação das academias, nos 80, há uma vontade de superação já consciente de constituir um espaço próprio institucional, em função da impossível inserção nas instituições eruditas. Acreditamos que essas duas sequências – a oral e a institucional – se completam e se influenciam mutuamente na medida em que os textos pouco a pouco vão em busca de uma perfeição gramatical própria do código erudito e as instituições criadas são a plasmação desses ideais, ao mesmo tempo influenciando de forma contundente na mentalidade dos poetas que passam a fazer parte dessas instituições.

Isso tudo mostra claramente a necessidade de ver o cordel como um ação poética que implica considerar a sua oralidade latente, mesmo hoje em dia, quando já há muitos poetas alfabetizados; sendo, portanto, capazes de compor escrevendo seus poemas. Entretanto, convém assinalar a diferença entre considerar o cordel uma literatura oral, no sentido folclórico do termo; e uma literatura marcada pela oralidade¹⁴. A conceituação de oral na teoria folclórica é uma delimitação estanque, pois considera apenas os textos conservados pelos etnógrafos em antologias e cancionários populares, sendo, portanto, “textocêntrica”. Por esse motivo, no capítulo dedicado à revisão bibliográfica sobre o cordel, repudiamos a inclusão do cordel dentro da etiqueta “literatura oral”, já que, como deixou claro Zumthor, oral nada tem que ver com popular, são aspectos diferentes que podem ou não estar interligados.

Essa dissociação explicativa está também relacionada com uma outra distinção importante entre “tradição oral” e “transmissão oral”: «La primera se sitúa en el tiempo; la segunda, en el presente de la realización.» (ZUMTHOR, 1989, p. 19). A poética da oralidade como teoria está orientada no sentido da transmissão oral dos textos escritos medievais. Os estudos folclóricos, por sua vez, preocupam-se com a tradição oral com vistas a preservá-la de uma suposta “destruição”. Temor este totalmente infundado, posto que as tradições populares como bens culturais imateriais são fluídos e dinâmicos, transformam-se continuamente, absorvendo elementos de outras culturas através dos mais variados meios. A própria palavra tradição, do latim *traditio*, *tradere*, implica uma ação de entregar, de transmitir, de levar e de trazer de um lugar a outro.

No processo de transmissão dos textos orais para as formas escritas, as marcas dessa oralidade deixaram “rastros” indeléveis que podem ser mapeados através dos “índicios

¹⁴ Por esse motivo, Paul Zumthor prefere o termo “vocalidade”, pois “la vocalidad es la historicidad de una voz: su empleo. Una larga tradición de pensamiento considera y valora la voz en cuanto que produce el lenguaje, en cuanto a que en ella y por ella se articulan sonoridades significantes. (ZUMTHOR, 1989, p. 23-24).

de oralidad”, ou seja, «todo aquello que en el interior de un texto da indicio de su previa publicación, es decir, la mutación por la cual ese texto pasó una o varias veces del estado virtual al de actualidad, y desde ese momento existió en la atención y en la memoria de un determinado número de individuos.» (ZUMTHOR, 1989, p. 42). No caso da poesia medieval, por exemplo, segundo Zumthor, são indícios de oralidade as notações musicais conservadas nos cancioneros, assim como a utilização de certas palavras como “cantar” que aludem explicitamente ao modo de executar publicamente esse texto; sem esquecer as indicações dadas diretamente indicando qual a melodia e o instrumento musical pelo qual o texto deverá ser cantado. Outros indícios relevantes são os relacionados com os verbos de palavra, ou seja, verbos que vocalizam a palavra poética, como “contar”, “falar”, “recitar” e seus correspondentes “ouvir” e “escutar”. Fórmulas do tipo “quero dizer, digo, direi”, segundo Zumthor, encontram-se em grande porcentagem nos cantares de gesta e em contos orais. Essas fórmulas, por sua vez, podem utilizar esses verbos de forma alternativa (recitar e/ou escrever, ouvir e/ou ler), de forma acumulativa (ouvir e ver, ver e escutar, saber e entender).

Walter J. Ong., em seu livro *Oralidad y escritura – Tecnologías de la palabra*, estabelece a “psicodinâmica da oralidade”, ou seja, os processos mentais das sociedades sem o conhecimento da escrita. Numa cultura oral, as palavras não têm existência própria, são apenas sons. Esse fato determina os processos de pensamento e os seus modos de expressão. As pessoas sabem somente aquilo que podem lembrar, daí a utilização de mnemotécnicas e fórmulas. Segundo Ong,

El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones y asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. (ONG, 1982, p. 41).

A poética da oralidade é um instrumento de análise importante na medida em que situa o nosso objeto de estudo dentro de paradigmas novos, antitextocêntricos. Outorga à palavra poética uma vivacidade nova, uma força viva que consumiu os corações de gerações de poetas humildes, mas que fecundados pelo seu poder de transformação e transmutação, empreenderam um novo caminho rumo a melhores condições de vida. Além disso, a palavra poética em ação, recitada ou cantada, de memória ou com o auxílio do texto, favorece uma

autoridade e uma notoriedade fundamental ao poeta dentro da sua comunidade. Os acontecimentos e as histórias narradas são constituintes e constituidores da própria memória coletiva. Transmitem opiniões novas e reforçam ideias já sedimentadas. Enfim, conectam o homem com o seu mundo concreto, descrevem as vicissitudes e os caminhos seguidos ou por trilhar, mostram claramente a possibilidade de intervenção no real, na medida em que a palavra “voa” de boca a ouvido, perpetuando a voz de um povo sofrido e humilhado, mas que não perdeu a esperança de um mundo melhor.

II. ESTADO DA QUESTÃO

Colocada a metodologia, empreenderemos uma análise dos diversos estudos sobre a literatura de cordel com o objetivo de mostrar sob que perspectivas o cordel foi percebido e avaliado, assim como a sua importância como fonte e objeto de estudo, analisando as transformações conceituais pelo qual ele passou, de acordo com as diversas teorias que o abordaram, estabelecendo um paralelo com as ideias que estavam em moda na Europa e, principalmente, em Portugal. Esse panorama sintético servirá primeiro, para situar o estado da questão do objeto de estudo que nos propomos a pesquisar e, segundo, justificar as nossas escolhas teóricas e metodológicas.

De uma maneira geral, podemos dizer que os estudos sobre a literatura de cordel oscilam entre dois postulados: o documental e o monumental. No primeiro, o cordel é estudado enquanto documento dos costumes, das crenças, enfim, da cultura popular como um todo orgânico representativo do “ser” brasileiro. Neste incluem-se todos os estudos de tipo antropológico-folclórico e sociológico; assim como os da *folk*-comunicação, tipo de abordagem que estuda a função do cordel como um fenômeno de comunicação popular. No segundo, o cordel é tomado com valor em si mesmo, estudado como arte poética dotada de valor literário ou como manifestação estética popular que pode (e de fato o foi) ser utilizado como referencial de criação artística pela elite intelectual brasileira, desde Mário de Andrade a Jorge Amado, sem falar em Guimarães Rosa e Ariano Suassuna, por exemplo. Este último, aliás, foi um dos poucos que abertamente reconheceu a importância do cordel como fonte de inspiração para as suas obras; e mais, estabeleceu toda uma teoria estética baseada nos folhetos de cordel que serviram de suporte ao Movimento Armorial criado por ele na década de setenta do século passado, em Recife.

Queremos, no entanto, salientar que grupos antagônicos se valeram do conceito de cultura popular com finalidades políticas, pois, segundo Renato Ortiz, em seu livro intitulado *Românticos e Folcloristas*, o projeto socialista gramsciano defendia a proposta de uma cultura nacional-popular feita para o povo, visando educá-lo politicamente, pois

O folclore necessita ser trabalhado politicamente para se transformar em “bom senso”, a realidade das classes populares deve ser entendida e orientada por princípios ético e políticos. Em última instância, são os intelectuais que definem a legitimidade do que seria ou não popular. (ORTIZ, s/d, p. 6).

Na outra margem da questão, a cultura popular era considerada, sobretudo pelos grupos de direita nacionalista (e não apenas estes), como a “quintessência” dos valores

supremos de uma nação, sua identidade maior que necessitava ser a todo custo preservada. A cultura feita pelo povo, e considerada arcaica pela ideologia de esquerda, foi considerada uma espécie de “senha de identidade” e alçada como bandeira ideológica. Daí o surgimento de campanhas em defesa e preservação do folclore nacional.

Nos parágrafos a seguir, vamos traçar sumariamente a trajetória dos estudos sobre o cordel brasileiro, estabelecendo, quando possível, a sua interconexão com as teorias estrangeiras adotadas pelos intelectuais brasileiros.

Inicialmente, seguiremos uma trajetória cronológica, desde a criação do conceito de “cultura popular” e de Folclore, forjado na Europa, em torno a 1850, passando pelo desembarque dessas ideias no Brasil através do Romantismo; em seguida, enfocaremos os estudos sociológicos de raízes positivistas empreendidos por Sílvia Romero, passando pelo culturalismo de Gilberto Freyre, até chegarmos à Câmara Cascudo.

Depois, agruparemos os estudos em bloco, já que a proliferação destes foi enorme a partir da iniciativa da Casa de Rui Barbosa, tornando impossível falar de cada um separadamente, salvo casos mais específicos, devido a sua importância para o melhor entendimento da trajetória que ora nos propomos a traçar.

2.1 Da Europa ao Brasil: a trajetória das idéias sobre cultura popular

2.1.1 Antiquários e românticos

Renato Ortiz situa a “construção” da chamada cultura popular em três momentos: O “espírito de antiquário” com seu afã colecionador, a valorização do povo a partir dos ideais românticos e o surgimento do folclore como disciplina dotada de método e objeto próprio. Entretanto, esses três momentos não foram independentes, ao contrário, cada momento posterior absorveu o espírito do momento anterior, aprofundando-o. O Brasil entra nesse esquema a partir do segundo momento com a chegada dos ideais românticos.

No primeiro, Ortiz assinala o surgimento de pessoas curiosas pela coleta das práticas e narrativas populares, dando origem ao surgimento, a partir de 1718, de clubes ou sociedades grupais como a “Sociedade dos Antiquários”, da qual fez parte William John Thoms, criador da palavra “folclore” e a “Sociedade Celta”, que teve como seu presidente o escritor Walter Scott. No entanto, esse novo tipo de intelectual, «O antiquário, pelo menos até o advento do Romantismo, não possuía nenhuma predileção especial pelo povo. Frequentemente ele justifica seu interesse colecionador pelo “amor às antiguidades”, ou pelo

“gosto do bizarro”» (ORTIZ, s/d, p. 14-15); contrariamente aos românticos que, sim, nutriam uma especial admiração pelas coisas do povo.

No segundo é que se dá a verdadeira “descoberta do povo”, expressão utilizada pelo historiador norte-americano Peter Burke.

Tudo começou quando Herder ganhou, em 1770, na Alemanha, um Prêmio promovido pela Academia da Bavária, com o ensaio intitulado “Sobre os efeitos da poesia nos costumes e na moral das nações antigas e modernas”. Alguns anos depois, ele publicou uma antologia de “Canções populares”, exercendo, dessa maneira, uma grande influência na *intelligentzia* alemã. A conclusão a que este chegou é que havia uma “poesia da natureza” em contraposição a uma “poesia de cultura” (cultura aqui entendida como sinônimo de civilização, cultura ilustrada), por isso, ainda segundo Burke, em seu livro *La Cultura Popular em la Europa Moderna*:

La conclusión a la que llegaba [Herder] era que en el mundo posterior al Renacimiento, solamente la canción popular conservó la efectividad moral de la antigua poesía porque circulaba oralmente, se acompañaba con música y cumplía funciones prácticas. Por el contrario, la poesía culta era para los ojos, estaba escindida de la música y era más frívola que funcional. (, 1991, p. 36).

Assim, segundo Eugenio Pucciarelli, em seu artigo “Herder y el nacimiento de la conciencia histórica”, contrário ao racionalismo iluminista de raiz francesa, Herder exalta o valor do primitivo, «que en su espíritu se asimila a lo poético, a lo popular y a lo nacional, y, considera el incremento de la razón y la creciente mecanización de la vida moderna como signos de senilidad, siguiendo en esta preferencia las huellas de Rousseau.» (HERDER, 2007, p. 14).

Esse acento na poesia primitiva e popular estava intimamente associado ao intento patriótico que permitisse a independência cultural da Alemanha, num nacionalismo que fez escola e expalhou-se por todo o mundo. «En cierto sentido toda perfección humana es nacional, secular y, estrictamente considerada, individual.» (HERDER, 2007, p. 55).

Aqui, cabe-nos distinguir a contraposição herderiana entre civilização e cultura. Aquela relacionada com atividades de ordem político, econômico, técnico, moral e social. Esta, ao contrário, com atividades espirituais, artísticas e religiosas. O conceito de civilização, dessa maneira, acentua o que é comum, homogeneizando as diferenças culturais. Já o conceito de cultura, de acordó com Norbert Elias, em seu livro *El proceso de la civilización*, «adquire

un carácter diferenciador puesto que supervalora las peculiaridades de los pueblos y las diferencias nacionales.» (ELIAS, 1994, p. 57-87).

De todos os fatores diferenciadores nacionais, a língua será o mais importante e principal ponto de referência, fazendo com que a língua oral fosse eleita como a mais autêntica manifestação da alma de um povo, em contraposição à escrita, contaminada pelo gramaticismo inócuo repleto de regras e normas legitimadas pelo racionalismo dominante. Assim, Adriana Barraza afirma em seu livro *Identidad lingüística y nación cultural em J. G. Herder* que «la tradición oral, representaría la savia vivificadora que circula llevando nutrientes para un lenguaje convertido en cadáver ejemplificado por la tradición escrita.» (BARRAZA, 2008, p. 102).

Seguindo essa mesma tendência de exaltação nacional, em um ensaio sobre os Nibelungos, Jakob Grimm chegou a conclusão de que sendo desconhecida a autoria desses poemas colhidos na tradição oral, a sua autoria teria que ser coletiva, reforçando ainda mais a ideia de poesia como expressão da natureza, uma poesia que era um patrimônio coletivo e distintivo do caráter dos povos, expressão *sui generis* do “gênio” específico de cada nação.

Ainda segundo Burke,

(...) Desde muchos puntos de vista, el considerable alcance del descubrimiento de la cultura popular fue debido a una serie de movimientos “nativos”, de intentos organizados por diversas sociedades – que se encontraban bajo la dominación extranjera – para hacer revivir su cultura tradicional. (BURKE, 1991, p. 48)

E mais, que paradoxalmente, «la idea de “nación” provino de los intelectuales y fue imposta al “pueblo”, con el que deseaban identificarse. De hecho, em 1800 tanto los artesanos como los campesinos tenían, en general, mayor consciencia regional que nacional.» (BURKE, 1991, p. 48).

Como consequência dessa “descoberta”, no Romantismo nascido exatamente na Alemanha, com Goethe, Schiller e muitos outros; e depois se expandindo para os chamados países periféricos, dentro e fora da Europa, como a Escócia de Walter Scot, a cultura popular foi utilizada como modelo estético e bandeira ideológica na construção de uma «civilização-organismo alemã, única forma de um povo escapar da dominação estrangeira (particularmente francesa) e da segmentação política.» (ORTIZ, s. d., p. 22).

De acordo com J. Tomaz Ferreira em sua “Nota Introdutória Almeida Garret – O homem e a Obra”, publicado no Tomo 3 do *Romanceiro*, Almeida Garret, tendo se exilado por

questões políticas na Inglaterra,

toma contacto com o movimento romântico inglês, lê Byron e Walter Scott, e sob influência deles apaixona-se pelo novo gosto que nascera na Alemanha, dominava na Inglaterra e passara já à França. Na esteira das preferências do romantismo dá em admirar o passado, as velhas catedrais, as ruínas góticas, ao mesmo tempo que a leitura das colectâneas da literatura popular inglesa desperta nele a recordação dos romances da velha Brígida e da mulata Rosa de Lima. (...) (FERREIRA, s.d., p. 9)

Essa “recordação” fez com que Garret publique em Londres, em 1828, os romances *Adozinha e Bernal*; seguido do acréscimo de mais quatro, na edição de Lisboa (1843); e outros mais na edição definitiva de 1851. O autor, segundo palavras suas em seu *Romanceiro*, “retocou” alguns textos na tentativa de reconstruí-los, numa atitude ingênua e pouco científica, mas própria ao novo estilo que ele mesmo introduzira em Portugal. Vejamos o Garret diz sobre esse método:

Comecei a arranjar e a vestir alguns com que engracei mais: e para lhes dar amostra do modo por que o fiz, adiante copio um dos mais curiosos [o *Bernal Francês*], ainda que não dos menos estropiados, e com ele o restaurado ou recomposto por mim, o melhor que pude e soube sem alterar o fundo da história e conservando, quando era possível, o tom e estilo de melancolia e sensibilidade que faz o principal e peculiar carácter destas peças. (GARRET, s.d., p. 42).

Todavia, mais adiante, o autor declara tacitamente sua preocupação em modificar um romance que, para a época, era demasiado forte, merecendo ser amenizado: «Tinha eu começado a ajeitar outro romance que originalmente se intitulava *A Silvana* [no *Romanceiro* modificado para *Adozinda*], cujo assunto notável e horroroso exigia suma delicadeza para se tornar capaz de ser lido sem repugnância ou indecência.» (GARRET, s.d. p. 43).

Para termos uma ideia mais clara desse procedimento, no romance d'*A bela infanta*, Garret afirma que, «no corrigir do texto segui, como faço quase sempre, a lição da Beira Baixa, que é a mais segura». Eis um fragmento do romance reescrito por Garret junto com as outras versões que o autor acrescenta em nota de rodapé:

Estava a bela Infanta
No seu jardim assentada,

Com o pente de oiro fino
 Seus cabelos penteava.
 Deitou os olhos ao mar
 Viu vir uma nobre armada;
 Capitão que nela vinha,
 Muito bem que a governava. [Que a guiava – Lisboa]
 - “Dize-me, ó Capitão [Dize-me, ó Cavaleiro – Ribatejo]
 Dessa tua nobre armada,
 Se encontraste meu marido
 Na terra que Deus pisava”
 (GARRET, 1966, p. 698-699).

Claro que esse procedimento não havia sido criado por Garret. Perrault e os próprios irmãos Grimm já haviam utilizado esse tipo de estratégia editorial para adaptar o estilo popular aos finos ouvidos burgueses oitocentistas. No Brasil, José de Alencar¹⁵ fará o mesmo com o romance do *Rabicho da Geralda*.

Nessa mesma época, muitos brasileiros sendo estudantes nas Universidades de Coimbra e de Lisboa, ao tomarem contato com as ideias românticas que haviam invadido Portugal, levaram na bagagem essa nova maneira de enxergar o mundo, adaptando esses novos postulados ao solo pátrio. Essa adaptação, no entanto, foi problemática na medida em que, diferente das nações europeias que possuíam um passado para exaltar, o Brasil era um país jovem e sem tradição ocidental nenhuma para romantizar.

Desde a Independência do Brasil em relação à Coroa portuguesa, em 1822, os intelectuais brasileiros debatiam-se na obrigação necessária de forjar uma nova identidade. E toda identidade se constrói através de mecanismos de rejeição a um referencial externo, no nosso caso, a civilização ocidental europeia representada por Portugal.

Então, o que fazer? Em que nos diferenciávamos dos outros? A resposta estava na natureza exuberante, na fauna, na flora e, principalmente, no índio habitante autóctone dessas matas e florestas. Renato Ortiz assinala em seu livro antes citado que, enquanto os europeus idealizaram um selvagem exótico e distante do seu meio, pois «o contato que possuíam com os selvagens era ocasional, na maioria das vezes livresco, prolongando a ideologia rousseauiana forjada no século anterior», o indígena brasileiro ainda era uma nota dissonante dentro do concerto da civilização que se queria construir. Por isso, «o romântico [brasileiro]

¹⁵ José Martiniano de Alencar, escritor cearense nascido em 1829 e falecido em 1877. Escreveu, entre outras, as obras: *O Guarani* (1857) e *Iracema* (1865).

afronta um mundo diferente, no qual o indígena é simultaneamente fonte de inspiração e de ameaça.» (ORTIZ, s/d, p. 79).

Os poetas e escritores, sendo eles também políticos e legisladores, conheciam muito bem as rebeliões indígenas, aliados às tentativas violenta de domesticá-los. Essa ambiguidade entre ideal e real só poderia ser resolvida no futuro, daí, talvez, a possibilidade de aproveitar o índio simbolicamente, fazendo de conta que o futuro já havia chegado, fazendo de conta que o Brasil já era uma nação unificada. «A construção da identidade nacional, é neste sentido puramente alusiva, e deve-se voltar para o futuro, para o que se pretende criar, não para o que efetivamente ocorreu». (ORTIZ, s. d., p. 78).

A eliminação dessa ameaça à construção da identidade fundada no ideal indianista só poderia ser concretizada a partir do conhecimento definitivo das suas crenças, lendas e mitos, assim como de todo um ciclo de histórias e contos híbridos de elementos portugueses e indígenas. Por isso surgiram as primeiras coleções e estudos sobre a cultura popular brasileira sem a presença no negro africano, totalmente apagado e desconsiderado como elemento importante dentro do contexto de construção da emergente identidade nacional.

Os primeiros estudos sobre a poesia popular no Brasil foram feitos por Celso de Magalhães¹⁶ e José de Alencar. O primeiro publicou artigos em jornais de Recife e São Luís, em 1873; o segundo escreveu cinco cartas ao Sr. Joaquim Serra, depois publicadas no jornal *O Globo*, em dezembro de 1874, Cartas estas que foram posteriormente reunidas em um livro por Manuel Esteves e M. Cavalcanti Proença intitulado *O Nosso Cancioneiro* (1962). Vale salientar que, segundo Marcos e Maria Ignez Ayala, em seu livro *Cultura Popular no Brasil*, Celso de Magalhães acreditava que a «poesia popular estaria passando por um processo de degeneração», enquanto Alencar salientava «a formação de uma poesia popular especificamente brasileira, já com certo grau de antiguidade.» (AYALA/AYALA, 1987, p. 13).

Entretanto, quando esses estudos saíram a luz, já o romantismo havia passado de moda na Europa. Novas teorias começaram a invadir o Brasil, dando início ao terceiro momento de construção da identidade nacional, marcado pela ambiguidade entre os ideais românticos e o espírito científico. Começava a gestar-se, dessa maneira, o que viria a ser o Folclore como disciplina. Essas novas teorias viriam a incluir o negro no conjunto da sociedade brasileira, completando a clássica tríade conceitual da formação da sociedade brasileira: o português, o índio e o negro.

¹⁶ Celso da Cunha de Magalhães, escritor nascido em Penalva, estado do maranhão, em 1849 e falecido em São Luís, capital do mesmo estado, em 1879. “Ao A. se devem, na opinião de Sílvia Romero e de Luís da Câmara Cascudo, as primeiras investigações folclóricas no Brasil, compiladas n'A *Poesia Popular Brasileira* (Recife, 1873)” (*Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. 1969, p. 147)

2.1.2 Os primeiros folcloristas

No Brasil, após mais de três séculos de miscigenação étnica e cultural, formou-se uma sociedade híbrida de elementos culturais formados a partir de um choque de culturas antagônicas colocadas em contato à força de “pau e pedra”. Desse choque nasceu uma cultura (ou culturas) multifacetada e rica que só será cientificamente estudada a partir de novas aportações teóricas: o positivismo de Comte, o darwinismo social e o evolucionismo de Spencer.

Essas teorias ganharam terreno devido ao fato de que nas últimas décadas do século dezenove, a questão social, conforme afirma Fernando Henrique Cardoso na *História Geral da civilização Brasileira*,

a “questão social” e sua crítica impuseram a nu as bases sobre que assentava a estrutura da sociedade brasileira: a escravidão e a grande propriedade territorial. A decomposição da ordem senhorial-escravocrata, embora tivesse sido acelerada, a fase final, pela ação da Coroa, acabou por abalar a instituição monárquica. (CARDOSO, 1997, p. 16).

No entanto, apesar de distintas, essas teorias possuíam em comum a intenção de explicar a evolução histórica dos povos. As nações europeias eram superiores às demais por estarem num estágio superior de evolução natural. Do ponto de vista político, o evolucionismo forneceu às elites europeias a tomada de consciência do seu poderio, consolidando a expansão mundial do capitalismo.

Teófilo Braga (1843-1924), outro português que profunda influência exerceu na mentalidade intelectual brasileira, contribuiu fortemente para a superação do modelo romântico por outro mais próximo ao que hoje chamaríamos de científico, como bem esclarece o autor em seu livro *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições*,

Não viemos a estes estudos por uma simples imitação, nem por curiosidade de momento e sem destino; por uma evolução natural do nosso espírito achamo-nos atraídos para a observação de todas as manifestações do viver português, e o nosso método de investigação e o critério comparativo, bem como o intuito de reconstrução sociológica como sistema de coordenação dos factos, desenvolveram-se constantemente à medida que avançamos da actividade *estética* para a actividade *científica*, e por fim para a especulação *filosófica*. (BRAGA, 1994, p. 31).

Dentre as muitas obras que escreveu, destacamos duas: a *História da Poesia Popular Portuguesa* (1867) e *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições* (1885). Na segunda, o autor aborda, além das cantigas, romances e comédias populares, os contos, lendas e, principalmente (para nós), os livros populares, assim definidos pelo autor:

O conjunto destes livros, que se caracterizam pela sua forma material de *folha volante*, ou como lhe chamam os espanhóis *pliego suelto*, forma uma literatura especial, de uma grande importância étnica e histórica, à qual se dá em Portugal o nome pitoresco de *literatura de cordel*, pelo modo como esses folhetos eram outrora apresentados ao público dependurados em barbante. (BRAGA, 1994, p. 318).

Segundo Carlos Nogueira, em seu livro *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, provavelmente, foi «Teófilo Braga quem primeiro consagra no nosso país [Portugal], de forma convincente, a designação “literatura de cordel”, que decerto recebemos de Espanha, porventura na primeira metade do século XIX, ou mesmo durante o século XVIII.» (NOGUEIRA, 2004, p. 9). Além do mais, o autor considera a LC importante como “documento” étnico e histórico, atitude esta que irá nortear os trabalhos de resgate da cultura popular tanto no “velho” como no “novo mundo”, perfeitamente em sintonia com as ideias positivistas que deram à História um *status* de cientificidade.

E mais: essa dimensão histórica que tem os acontecimentos humanos, segundo María del Carmen Bobes Naves, em seu livro *Crítica del conocimiento literario*,

podía ofrecer unas leyes de evolución estables y generales. El historicismo ofrece así una base a la investigación epistemológica del siglo XIX y propicia un gran desarrollo de la historia, particularmente un florecimiento de la historia literaria, que se prolongará en el siglo XX. (NAVES, 2008, p. 11)

Quando recorremos ao *Léxico de Filosofía: los conceptos y los filósofos en sus citas*, descobrimos que o historicismo funcionou como um «a) método consistente em explicar las ideas, los objetos de conocimiento, etc., como productos del desarrollo histórico. b) doctrina según la cual la verdad es histórica» (RUSS, 1999, p. 183), que forneceu as bases teóricas para o desenvolvimento dos estudos sobre as origens das tradições populares, pois, segundo Renato Almeida, em *Cadernos de folclore 3*, o folclorista inglês George Laurence Gomme, em seu livro *Folklore as an Historical Science* (1908), afirmava

caber aos historiadores considerar o resultado das investigações dos folcloristas nos terrenos onde pode obter a evidência do folclore. Essa tendência, ainda muito viva, inclui o Folclore no vasto campo da Historiografia. É preciso, porém, considerar que o Folclore não é um fato passado, é um fato vivo, presente, em perpétuo vir-a-ser. (...) As formas pretéritas serão esclarecedoras apenas ao estudo da sua realidade viva, presente, atual e fluida. (ALMEIDA, 1976, p. 5)

Provavelmente foi essa tendência englobante da historiografia que fez com que Sílvio Romero incluísse a literatura popular como parte dos seus estudos, empreendendo uma coleta séria dos fatos folclóricos adquiridos direta ou indiretamente da boca do povo. Com o passar do tempo e com a própria especialização do Folclore¹⁷, senão como ciência, mas como uma disciplina humanística, essa cultura do povo foi sendo mais bem caracterizada, dando como resultado uma sistematização mais cuidadosa e efetiva.

Essa sistematização consistiu, basicamente, em unir o conceito de evolucionismo com duas outras categorias que serviram para explicar as idiossincrasias próprias do povo brasileiro: o meio e a raça. Assim, conforme conclui Renato Ortiz, em seu livro intitulado *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, o evolucionismo se combina a esses

dois conceitos-chaves que na verdade têm ressonância limitada para os teóricos europeus. No entanto, são fatores importantes para os intelectuais brasileiros, na medida em que exprimem o que há de específico em nossa sociedade. Quando se afirma que o Brasil não pode ser mais uma “cópia” da metrópole, está subentendido que a particularidade nacional se revela através do meio e da raça. Ser brasileiro significa viver em um país geograficamente diferente da Europa, povoado por uma raça distinta da européia. (ORTIZ, 1994, p. 16-17).

¹⁷ A palavra “folclore” foi pela primeira vez utilizada pelo inglês William John Thoms, quando em 1846 a revista *The Athenum*, publicou uma carta sua propondo chamar o saber tradicional do povo, as antiguidades populares, de *folk-lore*. Em 1878, quando se fundou em Londres a Folklore Society, a palavra passou a ter o sentido de: “I – Narrativas tradicionais (contos populares, contos de heróis, baladas e canções, lendas locais); II – Costumes tradicionais (costumes locais, festas consuetudinárias, costumes consuetudinários, jogos); III – Superstições e crenças (bruxaria, astrologia, superstições e práticas de feitiçarias); IV – Linguagem popular (nomenclaturas populares, ditos populares, provérbios, refrãos e adivinhas). (...) A *Carta do Folclore Brasileiro*, aprovada pelo I Congresso Brasileiro de Folclore, no Rio de Janeiro, em 1951, condenou o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselhou 'o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual'. Há ainda os que acreditam, como eu, que o Folclore inclui o estudo da cultura material, mas naquilo em que ela se relaciona com a cultura espiritual” (ALMEIDA, 1976, p. 4).

Sílvio Romero foi também um dos primeiros a ressaltar a importância do negro africano na formação do caráter do povo brasileiro, tendo assim influenciado, segundo Antonio Cândido, Gilberto Freire e Mário de Andrade.

Após ter-se fixado no Rio de Janeiro em 1879, Romero começou a publicar na *Revista Brasileira*, os estudos *A Poesia Popular no Brasil*, reunidos em 1888, num volume, intitulado *Estudos sobre a poesia popular do Brasil*, publicado pela Tipografia Laemert. Aliás, neste livro o autor faz duras críticas aos historiadores românticos, principalmente com relação ao pouco rigor científico destes, pois segundo ele mesmo afirma em sua *História da Literatura Brasileira*,

Pretendo escrever um trabalho *naturalista* sobre a história da literatura brasileira. Munido do critério popular e étnico para explicar o nosso caráter nacional, não esquecerei o critério positivo e evolucionista da nova filosofia social, quando tratar de notar as relações do Brasil com a *humanidade* em geral. (ROMERO, 2001, p. 60)

Comparando os romances coligidos por Alencar, Romero atesta, mesmo que indiretamente, a existência do cordel tanto nas cidades como nas vilas do interior. Considera o cordel um tipo de literatura feita “pelo” e não “para” o povo. Além do mais, distingue claramente em seus *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil* as obras “popularizadas” das autênticas produções populares, como o Romance e o Cordel.

Não há dúvida que alguns daqueles romances se parecem por demais com umas quantas produções pertencentes à *literatura de cordel*, muito vulgares em nossas cidades e vilas do interior. É possível que certas composições, que não são populares, e sim popularizadas, como o *Testamento do Galo* e o da *Galinha*, tenham despertado nos rapsodos dos sertões a criação de romances como o *Rabicho da Geralda*, o *Boi Espácio*, a *Vaca do Burel*, o *Calangro*, o *Sapo do Cariri* e outros. (...) (ROMERO 1977, p. 108).

Outra coisa: Romero considerava o cordel português como sendo o mesmo no Brasil, opinião que será amplamente seguida pelos folcloristas posteriores.

A literatura **ambulante** (o grifo é nosso) e de cordel no Brasil é a mesma de Portugal. Os folhetos mais vulgares nos *cordéis* de nossos *livreiros de rua* são: *A História da Donzela Theodora*, *A Imperatriz Porcina*, *A Formosa Magalona*, *O Naufrágio de João de Calais*, a

que juntam-se: *Carlos Magno e os Doze Pares de França, O Testamento do Galo e da Galinha*, e agora bem modernamente: as *Poesias do Pequeno Poeta João de Sant'Anna de Maria* sobre a guerra do Paraguai.

Nas cidades principais do Império ainda vêem-se nas portas de alguns teatros, nas estações das estradas de ferro e noutros pontos, as livrarias de cordel.

O povo do interior ainda lê muito as obras de que falamos; mas a decadência por este lado é patente: os livros de cordel vão tendo menos extração depois da grande inundação dos jornais. (ROMERO, 1977, p. 257).

A propósito, cabe salientar que esses temores continuarão presentes na mente de muitos estudiosos posteriores a Sílvio Romero. Um temor que levou a «concluir apressadamente sobre o desaparecimento de manifestações da cultura popular e, além disso, acreditar que estas não têm a capacidade de resistir ao confronto com os modernos meios de comunicação.» (AYALA/AYALA, 1987, p. 14).

Depois dessa referência primeva ao Cordel, Rodrigues de Carvalho publicou a primeira edição do seu *Cancioneiro do Norte* em 1903, tendo a segunda sido aumentada, em 1928. Esta obra é uma compilação da poesia popular presente nas diversas festas do calendário religioso e pagão, nas danças dramáticas e nos autos e folguedos populares. Mas o que mais nos interessa de perto nesse trabalho é o fato do autor dedicar, de forma pioneira, um capítulo exclusivo (o terceiro), intitulado “Notas sobre cantadores Populares”, reunindo neste muita informação pertinente sobre a vida desses “menestréis” sertanejos, com indicações do estado do Nordeste a que pertencem. Assim o autor nos fala que Bernardo Nogueira «parecia branco, alto e delgado; e como cantador ambulante assistia a todas as festas sertanejas do Cariri Velho»; já com relação a Inácio da Catingueira, o autor revela que «era escravo e morreu nesta condição. De cor escura e analfabeto, causava admiração por toda a parte o seu talento»; sobre os irmãos «Gulino e Nicandro, filhos da vila do Teixeira e pertencentes, dizem, à família do nosso malogrado Sabino Batista», etc. (CARVALHO, 1967, p. 337).

Em nenhum momento do seu livro, Carvalho cita o folheto como fonte do repertório poético por ele arrolado, mesmo quando fala do poeta Chagas Batista¹⁸. O autor diz que este «apanhou da tradição popular a história do feroz bandoleiro» (no caso o cangaceiro Antônio Silvino). E cita em seu livro trechos dessa história «em poucas linhas, colhida por via folclórica.» (CARVALHO, 1967, p. 28). Na verdade, os versos citados fazem parte do folheto

¹⁸ Francisco das Chagas Batista (Teixeira-PB, 1882 – João Pessoa-PB, 1930) Poeta popular, escritor e editor (...). Do início do século até os anos 20 escreveu vários folhetos. (ALMEIDA,/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 88)

O Interrogatório de Antônio Silvino, denotando que Carvalho considerava as histórias contadas em folhetos como pertencentes ao folclore, vivendo na memória tradicional do povo, desconsiderando a sua autoria marcada.

Leonardo Mota, em seu *Cantadores: Poesia e Linguagem de Sertão Cearense* (1921) e *Violeiros do Norte* (1925), dá continuidade a esse diletante colecionismo de “raridades” folclóricas, como quadras ou trovas populares, desafios, canções, anedotas, adivinhas e adágios colhidos diretamente da boca do povo ou através de informantes fidedignos. Mas o que importa realmente nesses livros é a valorização e o interesse pela figura do Cantador ou poeta improvisador (também chamado de violeiro ou repentista): esse rapsodo rústico das caatingas¹⁹ do sertão²⁰ nordestino, herdeiro de toda uma tradição oral milenar, sabedor daquelas histórias acima mencionadas por Sílvio Romero e posteriormente estudadas por Câmara Cascudo em seu livro *Cinco Livros do Povo*, recitador e recriador de *Romances* de origem ibérica, como *D. Silvana*, *Nau Catarineta*, etc.. Enfim, um legítimo representante da alma popular, até então totalmente excluído pelas elites dominantes, tanto que estes humildes cantadores, segundo o eminente folclorista potiguar afirma no prefácio do primeiro livro de Leonardo Mota acima citado, «não atingiam à pancada do mar, (...) Não chegavam esses heróis às cidades do litoral. A maioria dos príncipes da cantoria sertaneja desapareceu sem ter visto o Atlântico. Muitos se gabavam de ter cantado em terra com duas igrejas.» (MOTA, 1987, p. 13). Tudo isso confirma a origem rural da Cantoria.

Foi justamente a partir de Leonardo Mota que a figura do cantador foi introduzida nos “salões” das cidades brasileiras. Tanto que, ainda de acordo com Cascudo, «1908 para o violão (Catulo da Paixão Cearense) e 1921 para o cantador (Leonardo Mota) são hégras. Pode-se dizer: - antes e depois de 1921, porque essa data é a divisão das águas.» (MOTA, 1987, p. 15-16).

Mas, o que tem haver os cantadores com a Literatura de Cordel? Tudo! Ou quase tudo! Muitos cantadores eram e ainda são poetas populares, ou seja, publicam seus poemas em folhetos de cordel para serem vendidos nas feiras e mercados das principais vilas e

¹⁹ Vegetação típica do Nordeste brasileiro e de parte do Norte de Minas Gerais, em que predominam plantas xerófilas, como árvores e arbustos decíduos durante a estação seca, frequentemente armados de espinhos e também cactáceas, brandiáceas e ervas anuais. ETIM. Tupi, *Kaa'tinga* formado do Tupi *Ka'a* mato, vegetação e *Tinga* branco, esbranquiçado, claro, lit., “mato esbranquiçado”, por tomar a coloração cinzento-parda na estação seca.” (*Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 1. ed., 2001, p. 539).

²⁰ *s.m* Zona pouco povoada do interior do Brasil, em especial do interior semi-árido da parte norte-ocidental, mais seca do que a caatinga, onde a criação de gado prevalece sobre a agricultura, e onde perduram tradições e costumes antigos. Sertão bruto Bras. 1 Sertão sem moradores, completamente desabitado. Sertão de gravatá Bras. BA 1 Designação que dão os matutos a uma extensão de terra coberta de gravatás. Sertão de pedra Bras. RN 1 A zona além do Ceará-mirim, assim chamada por ser, daí em diante, muito pedregoso o solo. (*Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI*).

idades nordestinas. Mais adiante, iremos destrinchar melhor essa relação entre essas duas manifestações culturais, quando discorrermos sobre a influência dos “estilos” poéticos utilizados pelos cantadores nos seus folhetos, da própria estrutura melódica e rítmica desses estilos, além dos gêneros textuais, como os Desafios, Marcos e Abeces amplamente explorados até hoje.

Retomando Leonardo Mota, em seu primeiro livro, este autor tampouco cita as fontes nas quais recolheu seus materiais. Somente no segundo livro, *Violeiros do Norte*, o autor sana esta grave lacuna quando diz que

Utilíssimas me foram as visitas à “Livraria Editôra”, de Pedro Bandeira. Tive, ali, a surpresa de verificar que a poesia “O Brasil em Guerra”, inserta no meu livro “Cantadores” e que João Mendes Oliveira, o cantador de Juazeiro, me recitara como própria, figurava num folheto como sendo da lavra de João Martins de Ataíde. Mais: o romancete “O Capitão do Navio”, cujo autor o velho Anselmo Vieira de Sousa não me soubera dizer quem tinha sido, li-o também como sendo da autoria do mesmíssimo João Martins de Ataíde. (MOTA, 1962, p. 81).

Mesmo corrigindo suas fontes, na visão de Mota, o cordel nunca passou de uma manifestação cultural de segunda ordem, um veículo subalterno utilizado pelos cantadores, alvo maior de suas pesquisas, além das trovas e quadras populares utilizadas pelo autor em diversas *performances* poéticas em sua carreira de propagador das coisas do sertão nordestino.

2.1.3 Folclore: a tradição do povo

O Brasil dos anos vinte apresentava um panorama político marcado por grandes tensões ideológicas. Vivia-se o final da primeira República ou “República Velha”²¹, proclamada em 1889 pelos militares. Frustradas as esperanças populares com relação às melhorias das condições de vida, o operariado urbano, cada vez mais exigente, organizava-se já em sindicatos e associações de trabalhadores. Por outro lado, pequenos produtores rurais também sentiam-se insatisfeitos pelo tratamento injusto recebido, levando-os a protestarem veementemente contra a política oligárquica em vigor.

²¹ Denomina-se *República Velha* o período que vai da Proclamação da República (1889) à Revolução de 1930. À primeira parte desse período (1889-1894) dá-se o nome de *República da Espada*, em virtude de o governo presidencial encontrar-se nas mãos de militares e, a partir de 1894, com a eleição de Prudente de Moraes, temos o início da *República das Oligarquias*, que durou até 1930. (BARBEIRO, Heródoto. *Curso de História do Brasil*. São Paulo: Harper & How do Brasil, 1984, p. 203-204).

Além disso, e como se não bastasse, a conhecida política do “café com leite”²² havia levado os estados do Norte e Nordeste que tinham na “cana-de-açúcar” seu principal produto, a uma total falência econômica. Ao contrário do sudeste rural, sobretudo Minas Gerais, São Paulo e Rio de Janeiro, que recebiam mais da metade de todos os subsídios federais para o custeio da economia cafeeira, principalmente. Assim, debatiam-se de um lado as oligarquias nordestinas ligadas a economia do açúcar e, do outro, as do café e do leite.

No Nordeste, segundo Robert Levine, em “Pernambuco e a Federação Brasileira, 1889-1937”, ensaio publicado na *História Geral da Civilização Brasileira*,

A perda vertiginosa da influência política nacional e regional de Pernambuco, de 1889 a 1937, precisa ser encarada como decorrência do declínio global do Nordeste durante esse período, do seu isolamento geográfico, do seu atraso tecnológico e da sua incapacidade de unir-se para defender interesses comuns. Em outros fatores, entre os quais figura o elevado índice de analfabetismo da região, contribuíram para a inevitabilidade da distância cada vez maior entre o Norte e o Sul, à proporção que o eleitorado crescia devagar. (LEVINE, 1997, p. 125).

Particularmente em Recife, capital do Estado de Pernambuco, fortemente dependente da economia do açúcar, a elite intelectual saudosista de um passado de glórias, apropriou-se das teorias folclóricas buscando uma justificativa para a manutenção de uma tradição cultural que começava a ser ameaçada pelas ideias “progressistas” vindas dos movimentos operários em franco crescimento na Europa, principalmente os de índole marxista da Revolução de 1917, na Rússia.

Segundo Neroaldo Pontes, em seu livro *Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco*, esse sentimento de revolta reivindicatória tinha muito de autocomiseração, pois «a recessão na vida econômica em Pernambuco compunha bem a moldura para o quadro de defesa dos valores regionais, (...) tendentes a ver no passado da região, marcado pela prevalência dos valores da vida rural em oposição à vida urbana, o ideal que desaparecia e que urgia restaurar.» (AZEVEDO, 1996, p. 103).

Essas ideias saudosistas viram-se reforçadas pela volta ao Brasil do sociólogo Gilberto Freyre dos EUA, tendo estudado sob a égide da antropologia culturalista de Franz Boas. Em sua tese defendida na Universidade de Columbia, intitulada *Social Life in Brazil in the Middle of the 19th Century*, este defendeu que os escravos africanos no Brasil foram mais

²² Política segundo a qual revejavam-se no poder, durante a República Velha, os estados de São Paulo e Minas Gerais. O primeiro tinha no café o seu principal produto de exportação; o segundo, o leite e seus derivados.

bem tratados do que os da América do Norte. Supostamente houve no Brasil uma miscigenação mais branda, uma espécie de “democracia racial”, pois os portugueses já estavam habituados ao convívio com os negros, devido as suas anteriores experiências na África. Diferentemente dos espanhóis e anglosaxões, afirma Freyre em *Casa Grande & Senzala*, os portugueses não levaram para o Brasil os separatismos políticos e nem as divergências religiosas, pois «O Brasil formou-se, despreocupados os seus colonizadores da unidade ou pureza de raça. Durante todo o século XVI a colônia esteve escancarada a estrangeiros, só importando às autoridades coloniais que fossem de fé ou religião Católica.» (FREYRE, 2003, p. 39).

Fundador do Movimento Regionalista, Freyre preconizava, entre outras coisas, a defesa da tradição e dos valores regionais. Na instalação do 1º Congresso Regionalista do Nordeste, em 7 de fevereiro de 1926, num artigo intitulado “Ação Regionalista do Nordeste”, ele reage contra os intelectuais sulistas «que lamentavelmente confundem regionalismo com separatismo.» (*Apud AZEVEDO*, 1996, p. 140).

Entretanto, esse grupo constituído em torno da pessoa do autor de *Casa Grande & Senzala*, manipulou o conceito de “tradição” de forma estática, pois ela deveria ser mantida e conservada, para preservar uma certa “pureza” caracterizadora do típico local. Essa atitude tipo “registre ante que acabe” foi seguida por Luís da Câmara Cascudo em seus muitos livros e pesquisas folclóricas, como, aliás, o próprio autor reconhece em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, quando afirma que «em parte alguma dos meus depoimentos de testemunha a imaginação supriu a existência do detalhe pitoresco. O material foi colhido diretamente na memória duma infância sertaneja, despreocupada e livre.» (CASCUDO, 2005, p. 11).

Em contrapartida à realidade nordestina, a região sudeste, particularmente a cidade de São Paulo, por essa época em franco crescimento comercial e industrial arregimentado pela economia do café e o surgimento da indústria têxtil, crescia e desenvolvia uma mentalidade muito mais otimista e iconoclasta, buscando romper as estruturas atrasadas para alistar-se nas fileiras do capitalismo mundial.

A Semana de Arte Moderna de 22 foi um movimento intelectual e artístico patrocinado pelos industriais paulistas. Tendo em Mário de Andrade seu principal mentor e teórico, a proposta desse movimento centrava-se na apropriação da cultura popular para criar uma arte nacional, numa atitude muito mais dinâmica em relação à tradição e os valores tipicamente nacionais.

Uma das correntes modernistas pregavam, inclusive, uma “antropofagia”²³ intelectual em relação à cultura dominante europeia, um canibalismo alegórico que visava construir uma arte nova “deglutindo” o passado para reconstruir o presente. Ao contrário dos artistas nordestinos, interessados muito mais em reviver o passado, numa atitude estática em relação às influências externas; influências que serviam apenas como justificativa do presente.

A seguir, vamos mostrar as principais contribuições de Câmara Cascudo e de Mário de Andrade ao estudo do cordel. Ambos tinham pela cultura do povo o mesmo amor, o mesmo zelo; diferenciando-se, apenas quanto ao método e a postura diante dos fatos folclóricos.

2.1.4 O nacionalismo modernista

Mário de Andrade era, além de poeta, romancista, musicista e jornalista, um profundo estudioso da cultura popular brasileira. Destacaremos dois estudos seus: o primeiro chama-se “Romanceiro de Lampião”, incluído no livro *O Baile das Quatro Artes*, uma coletânea de sete palestras, aulas inaugurais e artigos que versam sobre música, literatura, artes plásticas e cinema; o segundo intitula-se *Vida do cantador*, um conto publicado em seis lições no *Jornal Folha da Manhã*, junto com vários artigos explicativos sobre a cantoria e os cantadores nordestinos, também publicados neste mesmo periódico paulista.

Mário de Andrade nutria uma profunda admiração pelas coisas do povo, levando-o a realizar duas viagens etnográficas pelo Amazonas e pelo Nordeste brasileiro, tendo relatado tudo em seu diário de viagem, publicado posteriormente com o título de *O Turista Aprendiz*. Este autor afirma em seu ensaio “Romanceiro de Lampião”, publicado n’*O baile das Quatro Artes*, que entendia o cordel como parte da cantoria, dividindo esta em Desafio e Romance. O romance seria a «forma solista por excelência, poesia historiada, relatando fatos do dia. (...). Assim, depois de publicado em folhetos, esses fatos colhidos diretamente ou através de jornais, o cantador rural, analfabeto, “decora o folheto, com auxílio de algum intermediário alfabetizado, e lá se vai cantando o romance, brejo, catinga e sertão afora.»

²³ Subcorrente do Modernismo, lançado em São Paulo, em 1928, por Oswald de Andrade, com a *Revista de Antropofagia*. (...) No número inicial foi publicado o “Manifesto Antropofágico”, assinado por Oswald de Andrade, no qual entre afirmativas e negativas extravagantes e incoerentes, dois fatos emergiam: a influência supra-realista e seu anti-racionalismo (“Nunca admitimos o nascimento da lógica entre nós”, proclama o “Manifesto”) e o apelo aos elementos de uma cultura primitiva através da louvação do indígena e da exaltação (com um sentido alegórico) dos festins canibais. *Tupi or not tupi that is the question*, proclama Oswald, e condena a Europa, a descoberta, a dinastia, a realidade social, Alencar e tudo enfim que tenha laivos de civilização européia. (*Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Editora Cultrix, 1969, p. 37).

(ANDRADE, 1963, p. 87).

No mesmo ensaio supra-citado, o autor paulista faz um levantamento mais aprofundado sobre o “ciclo dos cangaceiros”, particularmente o de Lampião, adiantando «um bocado o romanceiro do bandido famoso», (ANDRADE, 1963, p. 87) tendo como fonte vários folhetos de cordel, como *A entrada de Lampião no inferno*, de João Martins de Ataíde e um outro, anônimo, intitulado *História do Capitão Lampião*, por exemplo. Ao utilizar a classificação dos temas por ciclos, o autor coloca-se estritamente dentro do âmbito dos estudos folclóricos de caráter eminentemente documental, em consonância com os folcloristas de então, como Câmara Cascudo, por exemplo.

Entretanto, a maior contribuição do autor de *Macunaíma*, é sem dúvida o *Vida do Cantador*, pois neste livro o autor recria, através de um conto, um pouco da história verdadeira do coqueiro Chico Antonio. Coqueiro é o cantador de cocos, um tipo de poesia popular improvisada e decorada, utilizada em bailes dramáticos do tipo “Coco de Roda” e “Coco praieiro”. Diferentemente do Cantador, que utiliza a viola como instrumento de acompanhamento, o coqueiro ou embolador utiliza instrumentos de persuasão como o ganzá e o pandeiro, por exemplo. Esse tipo de improvisação popular é considerado pelos cantadores como uma modalidade inferior, oriunda da parte litorânea do Nordeste, sem gozar de muito prestígio entre os cantadores mais importantes.

Neste livro, o autor claramente posiciona-se a favor da cultura popular, não apenas como fonte de inspiração, mas, e principalmente, como defensor da ideia de que o artista popular é o «mais intransigentemente funcional de todos os artistas, (...), que conserva em tudo o que ele é aqueles princípios mesmos que fizeram a arte nascer.» (ANDRADE, 1993, p. 66).

Essa posição de Mário de Andrade (diga-se, de passagem, nada original) tem permanecido latente desde Hogarth, Rousseau y Wollstonecraft, como afiança Larry Shinner em seu livro *La invención del arte: Una historia cultural*. «Pese a que tales distinciones estaban vigentes en su época», Emerson, Ruskin y Morris, também manifestaram-se contra as dicotomias arte/artesanato e arte/vida. «Posteriormente, durante el siglo XX, una cantidad de artistas, desde dadaístas y Duchamps hasta las principales figuras del pop y del arte conceptual, también han ridicularizado, puesto en duda o ironizado tales principios» (SHINER, 2004, p. 27).

Esse ponto de vista foi claramente defendido em sua aula inaugural “O Artista e o artesão”, publicado no *Baile das Quatro Artes*, onde o autor diz que «no processo de movimentar o material, a arte se confunde quase inteiramente com o artesanato. Pelo menos

naquilo que se aprende. Afirmemos, sem discutir por enquanto, que todo artista tem de ser ao mesmo tempo artesão.» (ANDRADE, 1963, p. 11).

Realmente, ainda segundo Shinner, o conceito moderno de arte é uma construção discursiva muito recente, pós-romântica e perfeitamente de acordo com os ideais burgueses baseados no valor supremo atribuído a individualidade em detrimento do coletivo. Dessa forma,

(...) en el siglo XVIII se estableció una distinción decisiva en el concepto tradicional de arte. Tras significar durante dos mil años toda actividad humana realizada con habilidad y gracia, el concepto se descompuso en la nueva categoría de las bellas artes (poesía, pintura, arquitectura y música), en oposición a la artesanía y las artes populares (fabricar zapatos, bordar, contar cuentos, cantar canciones populares). A partir de esa época se comenzó a hablar de “bellas artes”, materia de inspiración y de genio y, por ello mismo, objeto de disfrute específico, mediano por un placer refinado, mientras que las artesanías y las artes populares pasaron a ser prácticas que muestran la habilidad del artífice en la aplicación de ciertas reglas y sus obras, además, son concebidas meramente para ser usadas o para entretener al público. (SHINER, 2004, p. 23-24)

O importante disso tudo é perceber que o autor, em sintonia com o seu tempo, apesar de valorizar a literatura e as artes populares como manifestações autênticas dotadas de valor funcional, não as conseguiu ver fora do âmbito do folclore. Sendo ele um intelectual de elite oriundo do Sudeste brasileiro, só conseguiu ver a cultura popular como algo exótico, que deveria ser utilizado como fonte de inspiração para a busca de uma arte brasileira realmente moderna, assim como, também ser documentado e estudado antes que acabasse.

2.1.5 O localismo regionalista

Após aquela fase diletante de “coleccionismo” histórico-folclórico, inicia-se uma outra muito mais séria, embasada por conceitos e métodos mais bem definidos. Câmara Cascudo é o maior representante dessa nova leva de estudiosos que se valeram dos métodos comparatistas para traçar um perfil abrangente e fiel das tradições populares do Brasil. Tendo publicado quase uma centena de livros, muitos deles esgotados, esse filho do sertão potiguar²⁴, empreendeu o maior e mais profundo estudo do folclore brasileiro, sendo

²⁴ Patronímico que indica as pessoas nascidas no Estado do Rio Grande do Norte, pertencente à região Nordeste.

impossível falar de qualquer matéria relacionada com a cultura popular brasileira sem mencioná-lo.

Seguindo os passos dos seus antecessores, Câmara Cascudo iniciou o estudo da poesia popular através da Cantoria e dos Cantadores. Em 1939, lançou o livro *Vaqueiros e Cantadores*, fruto de quinze anos de pesquisa coletando notas, leituras e observações *in locu*. A importância dessa pesquisa mostrou claramente que, segundo as palavras do autor,

Também é tempo de informar que a poesia de improvisação tem suas fontes literárias. Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batista, falando apenas da “dupla” mais ilustre, publicaram milhares de sextilhas, descrevendo batalhas entre cantadores tradicionais e imaginários. Essa produção articulou-se na corrente geral e dela faz parte, indissolivelmente. Confundiu-se. Os cantadores dizem versos de Leandro ou Chagas de mistura com versos antigos. A convergência explica igualmente os ciclos. O verso dedicado a um herói vai servindo para outro desde que diminua a impressão inicial. A influência do poeta letrado é, dessa forma, vasta de fronteiras indemarcáveis. É de notar a deformação inconsciente, característica da inteligência sertaneja, adaptando o verso às exigências de sua mentalidade. (CASCUDO, 2005, p. 14)

Como se pode verificar nessa citação, a importância da literatura de folhetos deixa de ser circunstancial e ilustrativa, servindo apenas como fonte de coleta, como o era nos estudiosos anteriores, para tornar-se algo intrinsecamente ligado ao fenômeno mais amplo e geral da poesia popular. Tanto a Cantoria como o Cordel são tradições poéticas que se entrecruzam, se influenciam mutuamente, sendo impossível falar de uma sem falar da outra.

O conceito que dá unidade a este trabalho, vinculando o vaqueiro ao cantador, é o de que «a poesia tradicional sertaneja tem seus melhores e maiores motivos no ciclo do gado e no ciclo heroico dos cangaceiros.» (CASCUDO, 2005, p. 15). No primeiro incluem-se os Romances dos bois que se perderam nas matas durante anos sem que nenhum vaqueiro conseguisse subjugar-los; e, no segundo, incluem-se as “biografias romanceadas” de criminosos como Antônio Silvino e Lampião; tanto um ciclo como o outro, sendo aproveitado nas cantorias, como publicado em versos nos folhetos de feira. Além disso, o autor faz um estudo dos “Desafios”: seus antecedentes, seus modelos e estilos principais, seus instrumentos, sua forma de canto e acompanhamento, seus principais temas e a sua estrutura, além de um resumo biográfico dos principais cantadores.

Ampliando os estudos sobre a literatura popular brasileira, Cascudo enviou ao seu

editor José Olympio, os manuscritos de *Literatura Oral no Brasil* (1952). Por esta mesma época, a editora estava por publicar uma história da literatura brasileira organizada por Álvaro Lins. Este se interessou tanto pelo trabalho, que sugeriu fosse incluído na sua história, o que de fato aconteceu, constituindo o IV tomo da referida publicação. Claro, depois o livro foi publicado separadamente.

Esse, talvez, seja o único caso em que a literatura oral é incluída como parte da literatura geral brasileira, pois, segundo seu autor,

Este volume coloca diante do leitor letrado, do professor de literatura, um material vivo, atual e poderoso, insusceptível de ser negado, repellido ou rejeitado, tendo todos os poderes de tempo, nascimento, resistência e contemporaneidade para considerar-se proclamado em sua legitimidade indiscutida ao lado da outra literatura, no alto da cátedra e com as filas de livros esperando a ordem de atacar. (CASCUDO, 1984, p. 20).

Neste trabalho, Cascudo considera que o Cordel é parte integrante da literatura oral, pois «com ou sem fixação tipográfica, (...) essa matéria foi feita para o canto, para a declamação, para a leitura em voz alta». Sendo depois «absorvidos nas águas da improvisação popular, assimilados na poética dos desafios, dos versos.» (CASCUDO, 1984, p. 24).

Não negamos que assim o fosse à época em que viveu o folclorista, pois, segundo suas próprias palavras, «a vida nas povoações e fazendas era setecentista nas duas primeiras décadas do Século XX.» (CASCUDO, 1984, p. 15). Mas, hoje, os tempos são outros. O Cordel adaptou-se aos novos tempos, é lido tanto em antologias especializadas, assim como na Internet e até em suportes típicos da literatura infantil. É intenção nossa, alhures, mostrar essa evolução, ou seja, contar essa história do cordel desde a sua formação a partir da cantoria e da literatura oral, até a sua atual especialização como sistema literário dotado de produtores, consumidores, editoras e instituições normativas, como a Academia Brasileira da Literatura de Cordel (ABLC), por exemplo.

No ano seguinte (1953), como continuação dos seus estudos de literatura oral, Cascudo publica *Cinco Livros do Povo – Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil*, publicado pela editora José Olympio. Neste, o autor fornece pesquisas e notas sobre a propagação popular das cinco tradicionais novelas populares, a saber: *Donzela Teodora*, *Roberto do Diabo*, *Princesa Magalona*, *Imperatriz Porcina* e *João de Calais*, além de informações sobre a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*.

Essas cinco novelas, todas vindas via Portugal, sendo três traduzidas do

castelhano, adaptadas pelo poeta popular, ganharam uma nova vida através dos folhetos, permanecendo até hoje na alma do povo.

Uma pesquisa sobre esses folhetos, legítimas expressões da Novelistica brasileira por naturalização, com as características e permanências psicológicas de ação intelectual, justifica-se pela necessidade de situar ao alcance do estudioso da cultura coletiva no Brasil alguns elementos perfeitos e duráveis na alma do povo. Esses livros não foram motivos de propaganda nem divulgados por um programa de oferta comercial. Pertencem admiravelmente ao próprio povo, leitura de suas horas de descanso, provisão pequenina de sua curiosidade intelectual. (CASCUDO, 1953, p. 34).

É de Leandro Gomes de Barros a versão mais conhecida da *Donzela Teodora*, publicada na Paraíba no começo do século XX; já a lenda de Roberto do Diabo, foi “versada” por João Martins de Athayde; a *História da Imperatriz Porcina* teve sua redação poética feita por Francisco das Chagas Batista, também impresso na Paraíba, no começo do século XX e Evaristo Geraldo da Silva, intitulou sua versão *A Incrível História da Imperatriz Porcina*. Sobre João de Calais, Cascudo desconhece uma versão poética. Entretanto, em 2003, o poeta cearense Arievaldo Viana Lima publicou a *História completa do navegador João de Calais*, publicada pela Tupynanquim Editora, provavelmente tomando como modelo a versão escrita por Leandro, intitulado *O Verdadeiro Romance do Herói João de Calais*. E, finalmente, com relação às histórias do ciclo de Carlos Magno, Leandro Gomes de Barros escreveu *A Batalha de Oliveiros com Ferrabrás* e *A prisão de Oliveiros*. João Melchíades Ferreira, *Roldão no Leão de Ouro* e Antônio Eugênio da Silva, *O Cavaleiro Roldão*, também estas não citadas por Cascudo.

Neste livro Cascudo estabelece uma tríplice divisão da “literatura do povo”, a saber: literatura oral, literatura popular e literatura tradicional. A primeira, caracterizada pela transmissão verbal, inclui os contos de fada, facécias, adivinhas, casos e o desafio; a segunda, caracterizada por ser impressa, com ou sem autor marcado, abarca os folhetos de cordel com sua enorme gama de temas; e, a terceira, caracterizada também pela impressão, inclui as novelas da tradição erudita europeia impressas a partir de 1840, no Brasil.

Entretanto, no livro anterior - *Literatura Oral no Brasil* -, o autor classifica o cordel como literatura oral, uma indefinição classificatória que talvez esconda outra mais importante: a conceitual. Ou seja, a ambiguidade do cordel, oscilando entre o registro oral e o escrito, levou Cascudo a mudar de opinião quanto ao lugar que o cordel ocupa dentro da

literatura popular. Aliás, indefinição que permanece latente até hoje.

Outro livro interessante é *Flor de Romances Trágicos* (1966). Neste o autor reuniu, durante anos, dados embasados em documentos oficiais e em reminiscências familiares, os criminosos que marcaram fundo na memória popular, levando a sua perpetuação em inúmeras cantigas, Abeces, romances e folhetos, são eles: Liberato, Antônio Silvino, Antônio Tomás, Rio Prêto, Nascimento Grande, Jararaca, Moita Brava, Vilela, Adolfo Rosa Meia Noite, Jesuíno Brilhante, Lucas da Feira, José Leão, Pedro Espanhol (na verdade galego), José do Vale e Cabeleira.

Algumas dessas produções nunca foram publicadas. As datas passam entre 1710 e 1950. Crimes em duzentos e quarenta anos de normalidade nacional, presentes na poesia do povo. A repercussão poética do ato criminoso. *Flor de romances trágicos*. (CASCUDO, 1966, p. 11)

Merece destaque o cangaceiro Antônio Silvino, talvez o mais cantado de todos, pois Leandro Gomes de Barros e Francisco das Chagas Batistas, seus maiores divulgadores, publicaram em folheto, respectivamente, *Antônio Silvino, o rei dos cangaceiros* e *Antônio Silvino, vida, crimes e julgamento*, entre outros. Entretanto, desconhecemos a razão pela qual o autor não cita o maior de todos os cangaceiros - Lampião. Há uma alusão a este bandido quando do estudo feito sobre um dos membros do seu bando, o Jararaca. Preferimos acreditar que Cascudo tivesse, talvez, um estudo a parte sobre lampião, não publicado.

2.2 A descoberta do cordel

A primeira República, ou “República Velha”, encerrou-se com a chamada “Revolução de 30” ou “Golpe de 30”, um movimento armado liderado pelos estados de Minas Gerais e Rio Grande do Sul que culminou com o Golpe de Estado que depôs o presidente paulista Washington Luís. Em 1º de março de 1930, houve eleições para presidente da República que deram a vitória ao candidato governista Júlio Prestes (apoiado por Washington Luís), que não tomou posse em virtude do golpe desencadeado a 3 de outubro de 1930, sendo depois exilado. Getúlio Vargas²⁵ assumiu a chefia do “governo provisório” em 3 de novembro

²⁵ Getúlio Vargas (1883-1954) – A sua personalidade assumiu tal importância na História brasileira que, desde sua posse como chefe do Governo Provisório, inicia-se um período que se pode chamar a *Era de Vargas*. Natutal de São Borja, [Rio Grande do Sul] região missioneira, ele encarna o tipo psicológico da sua gente: a habilidade, a tranquilidade aliadas a uma inquebrantável persistência. Deputado, ministro da Fazenda do

de 1930, data que marca o fim da República Velha.

Esse novo contexto político foi marcado, entre outras coisas, por uma política “populista” chefiada pelo novo presidente, através de medidas paliativas aos inúmeros anseios populares. Entre essas medidas, merece destaque a nova legislação trabalhista que incluía férias semanais e mensais remuneradas e 13º salário. Entretanto, esse regime centralizador, por vezes autoritário, do getulismo ou Era Vargas, estimulou a expansão das atividades urbanas e deslocou o eixo produtivo da agricultura para a indústria, estabelecendo as bases da moderna economia brasileira.

Outro fator muito importante foi a criação das primeiras universidades brasileiras. De fato, a primeira universidade brasileira foi fundada em 1909, no Estado do Amazonas, iniciativa que durou pouco. Por isso, segundo a história oficial, consta que a primeira universidade brasileira foi criada no Rio de Janeiro, em 1920. Depois, em 1934, criou-se, em São Paulo, a USP, com o objetivo político de fazer frente ao governo de Getúlio Vargas, pois, segundo o professor Roberto Romano, em entrevista concedida a Clayton Levy, publicado no artigo “Passado, Presente e Futuro da Universidade Brasileira”,

Ficou evidente para os paulistas a necessidade do saber politécnico e do saber científico. No brasão da USP, por exemplo, está escrito "A Ciência Vence". Ou seja: "a ciência vence Getúlio Vargas". Todo o impulso dado à formação da USP coincidiu com a intenção de criar em São Paulo um pólo de produção do saber que garantisse a autonomia do estado em relação à federação. Havia um sentimento separatista muito forte em São Paulo naquele período. A USP é o legítimo produto da oligarquia cafeeira, que tinha sua expressão no jornal O Estado de São Paulo e no Movimento Constitucionalista. (*Jornal da Unicamp*, 11/10/2006).

Após a derrubada da ditadura getulista e a promulgação de uma nova Constituição Federal (1946) até o Golpe Militar de 1964, o país vive a fase mais democrática que já experimentara, embora abalada por fatos como o suicídio de Vargas em 1954.

Após esse trágico incidente, assumiu o vice-presidente Café Filho até a eleição de Juscelino Kubitschek, em 1956. Foi o início de um período de intensa industrialização no país e a construção da nova capital - Brasília. Seu lema era “cinquenta anos em cinco”. O objetivo

governo Washington Luís, governador do Estado, conseguiu, pela primeira vez na história, promover um acordo entre os partidos antagônicos no Rio Grande do Sul. Governou ditatorialmente de 1930 a 1934; como presidente eleito indiretamente de 1934 a 1937; de novo ditatorialmente de 1937 até 1945, quando foi deposto; como presidente eleito de 1951 a 1954. (LACOMBE, Américo Jacobina. *História do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1979, p. 224)

era tirar o Brasil do atraso tecnológico e econômico em que se encontrava.

O suporte ideológico desse período foi fornecido por um grupo heterogêneo de intelectuais, artistas e professores universitários, reunidos em torno de instituição de pesquisa que atuou de uma forma importante e polêmica dentro do cenário político e filosófico brasileiro – o ISEB (Instituto Superior de Estudo Brasileiros). Considerado por alguns como o «baluarte do desenvolvimentismo nacionalista», segundo Edson BARIANI, em “ISEB: fábrica de controvérsias”, publicado na *Revista Espaço Acadêmico* Nº 25, em fevereiro de 2005, o papel desse instituto foi fundamental na superação dos paradigmas antropológicos da escola americana, representada, entre outros, por Gilberto Freyre; seguindo os passos da sociologia e da filosofia alemãs. Categorias como “aculturação”, “transplantação cultural” e “alienação”, são incorporadas ao jargão de diversos grupos sociais, tanto de direita como de esquerda. Para os intelectuais do ISEB, segundo Ortiz,

a cultura significa um vir a ser. Neste sentido eles privilegiarão a história que está por ser feita, a ação social, e não os estudos históricos. (...) Ao se conceber o domínio da cultura como elemento de transformação sócio-econômica, o ISEB se afasta do passado intelectual brasileiro e abre perspectivas para se pensar a problemática da cultura brasileira em novos termos (ORTIZ, 1994, p. 45-46).

É justamente nesse período que a cultura popular começa a ser estudada não mais como raridade, mas como parte essencial da própria dinâmica da sociedade. Os sociólogos e pesquisadores da USP darão um passo importante nesse sentido, junto com a Fundação Casa de Rui Barbosa, uma instituição criada em 1928 pelo Presidente Washington Luís e que, a partir de 1966, teve sua personalidade jurídica modificada para melhor cumprir suas finalidades de desenvolver a cultura, a pesquisa e a educação, assim como a divulgação e o culto da vida e da obra de Rui Barbosa.

2.2.1 A Sociologia e a dinâmica do povo

Deixando de lado o diletantismo comparatista dos folcloristas, Roger Bastide, primeiro e seu aluno, Florestan Fernandes, depois, pertencentes a Universidade de São Paulo, empreendem uma renovação do estudo do folclore ao analisar a cultura popular como parte de um contexto cultural e social mais amplo. Nesses estudos, ambos insistem «na necessidade de

captar as funções sociais das manifestações de cultura popular.» (AYALA/AYALA, 1987, p. 34). E mais, definem o fato folclórico como um conjunto de tradições sociais passados de geração a geração de maneira informal.

A partir de então, o folclore, visto agora não como ciência, mas como uma disciplina humanística, passa a ser visto dentro dos domínios da sociologia, fazendo com que surjam instituições interessadas em estudar o folclore de maneira mais sistemática e científica, como, por exemplo, a Fundação Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, em Recife, que mantém em seu quadro de pesquisadores, sociólogos imbuídos do interesse pelo estudo, catalogação e compreensão do patrimônio tanto material como imaterial dos diversos grupos sociais.

É justamente por iniciativa da Fundação Joaquim Nabuco, quando esta ainda era um Instituto, que surge o trabalho do sociólogo Renato Carneiro Campos, intitulado *Ideologia dos Poetas Populares*. O tema foi sugerido por Gilberto Freyre, quando diretor do Centro Regional de Pesquisas Educacionais. Trabalho pioneiro, esse livro, publicado em 1959, aborda sociologicamente o sistema de ideias próprio dos poetas populares da zona da mata pernambucana, uma região marcada pela forte presença da economia açucareira.

Podemos dizer que o autor soube perceber a ligação temática inicial do cordel em relação ao romanceiro ibérico, mas, pontuando que as «produções cujos temas já se vêm libertando em grande maioria de reminiscências de velhos romances europeus vindos de Portugal e Espanha.» (CAMPOS, 1973, p. 10-11). Assim como soube perceber que o cordel nasceu em função de uma necessidade tanto de vaidade estética quanto econômica quando diz que

Morto o cantador, o que ficava dos seus repentes, dos seus desafios, da sua fama? Raros os Romanos e os Inácios da Catingueira que tinham os seus nomes conhecidos fora das fronteiras dos seus estados, os seus versos repetidos por outros cantadores. Foi nascendo da necessidade de estender-se a outros a fama, o desejo de industrializar os seus repentes. Poderiam assim adquirir um lucro certo da sua veia poética, sem precisarem de correr mundo, rebentar a goela e estourar os pulmões. Poderiam satisfazer também a vaidade de ver seus versos em letras de forma, lidos em muitos estados. (CAMPOS, 1973, p. 15).

Seguindo essa abordagem sociológica que buscava compreender o cordel dentro de um contexto social mais amplo, aprofundando aspectos levantados por Renato Campos, surgiu, nos anos setenta, a dissertação de mestrado da professora Ruth Brito Lêmos Terra,

verdadeira radiografia social da produção dos folhetos nordestina desde o seu início, até os anos 30, intitulada *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste 1893-1930*.

Nesse livro, a autora buscou compreender, na introdução do seu trabalho, o espaço social e político em que o cordel surgiu, salientando a depressão econômica da região nordestina, agravada ainda mais pela seca de 1877; assim como o surgimento do cangaço como um fenômeno importante dentro do contexto de «aviltamento das condições de vida das camadas populares.» (TERRA, 1983, p. 17).

A autora salienta ainda as novas condições sócio-econômicas do poeta de cordel em relação ao cantador, quando diz que o primeiro «gozava de uma independência econômica desconhecida do cantador; enquanto este vivia geralmente sob a tutela dos fazendeiros, promotores de cantorias, aquele podia contar com a venda de folhetos para o seu sustento.» (TERRA, 1983, p. 17).

Mas o grande mérito desse trabalho reside no fato da autora estudar a “formação” da literatura de folhetos enquanto sistema organizado de produção cultural. Na primeira parte do trabalho, a autora descreve o folheto com suas características materiais, assim como a sua produção, a sua comercialização, as suas “tiragens” e o seu preço, sem esquecer o seu público consumidor. Ela aborda também aspectos ligados à profissionalização do poeta, seu espaço de atuação e influência, assim como aspectos ligados a autoria dos textos, mostrando uma preocupação dos poetas em marcar a autoria das suas obras mediante artifícios como o acróstico na estrofe final de cada poema.

Ainda da prof^a. Ruth Brito Lêmos Terra é o livro *A literatura de folhetos nos fundos Villa-Lobos*, no qual ela nos informa que «Fundos Villa-Lobos é a denominação dada possivelmente por Mário de Andrade a 22 pastas que contêm 633 textos, alguns copiados mais de uma vez, num total de 527 diferentes obras.» (TERRA, 1981, p. 3). Esses textos compõem-se de, em sua maior parte, «de literatura popular em verso do Nordeste (folhetos): romances, desafios e poemas de época.» (TERRA, 1981, p. 3). Em suas pesquisas para descobrir a origem desses fundos, a prof^a. Ruth Terra descobriu que «Arnaldo Guinle financiou, antes de 1922, uma pesquisa de folclore no Nordeste e que os pesquisadores foram os compositores de música popular Pixinguinha, Donga e João Pernambuco (...).» (TERRA, 1981, p. 6). O resultado dessa pesquisa foi entregue a Villa-Lobos para que este a sistematizasse numa publicação que, infelizmente, não veio a se concretizar; e mais, os textos que chegaram às mãos de Mário de Andrade foram uma pequena parcela da pesquisa, provavelmente apenas a parte poética. Esse fato reforça e ilustra bem a mentalidade dos intelectuais e artistas brasileiros do início do século, imbuídos de um “nacionalismo” ufanista e ainda bastante

ingênuo.

2.2.2 A Casa de Rui Barbosa

Verdadeiro divisor de águas, a Fundação Casa de Rui Barbosa culminaria essa mudança de rumo com uma ampla pesquisa bibliográfica com vistas a formar uma base de dados sólida para o estudo sistemático do cordel. Entretanto, essa fundação não possuía um caráter acadêmico, pois entre os seus pesquisadores, encontravam-se tanto professores universitários, como folcloristas tradicionais e escritores aficionados ao cordel. Para tanto, no Catálogo de *Literatura Popular em Verso, Tomo I*, Eugênio Gomes reitera que

a iniciativa de sua organização nasceu de um feliz entendimento entre o antigo Diretor de Pesquisas, Prof. Thiers Martins Moreira, Catedrático de Literatura Portuguesa na Faculdade Nacional de Filosofia, e os escritores M. Cavalcanti Proença e Orígenes Lessa, os quais, além de profundos conhecedores do assunto, nem só já haviam feito demoradas pesquisas de campo, em várias zonas do País, como dispunham de boas coleções da literatura de cordel. Numa harmoniosa coordenação de idéias e esforços, os ilustres pesquisadores, juntamente com o Prof. Antônio Houaiss, autorizado crítico-editor, meteram mãos à obra, visando oferecer, por êsse meio, um “retrato material do folheto”, o que fizeram metódicamente com assinalar tôdas as principais características do material pesquisado. (1962, p. VIII)

A iniciativa acima esboçada foi efetivamente levada a cabo, dando como resultado um programa editorial dividido em três partes: um *Catálogo* (1961) com cerca de mil folhetos; uma *Antologia* dividida em quatro volumes: a primeira (1964), de autores diversos, a segunda (1976) e a terceira (1977) reuniu folhetos de Leandro Gomes de Barros, e a quarta (1977), acolheu as histórias de Francisco das Chagas Batista; e outro de *Estudos*, tendo como colaboradores Manuel Diegues Jr., Ariano Suassuna, Bráulio do Nascimento, Dulce Martins Lama, Mark J. Curran, Raquel de Queiróz e Sebastião Nunes Batista.

Na introdução à Antologia, Manuel Cavalcanti Proença insere o cordel na corrente literária oral, como antes fizera Cascudo, baseando-se também no fato de esta ser recitada, mesmo impressa. Entretanto, aquele divide a literatura oral em duas linhas: a folclórica, «que não está sujeita à moda ou voga, que já se tornou anônima pelo esquecimento dos autores, passada a patrimônio coletivo»; e a popular, «que se transmite pelo uso de meios

técnicos (no caso a impressão), que está sujeita a moda ou voga, que não é anônima, mas possui intrinsecamente as características da poesia folclórica.» (PROENÇA, 1964, p. 1).

Já nos Estudos, em um extenso ensaio intitulado “Ciclos temáticos na Literatura de Cordel - Tentativa de classificação dos temas usados pelos poetas populares”, Manuel Diegues Jr., segundo Maximiniano de Carvalho Silva,

ressalta as raízes lusitanas das manifestações de literatura popular brasileira, e explica o fato de ser o Nordeste “o ambiente ideal” para as mesmas, evidencia-se a significação social do fenômeno que “traduz o próprio espírito da sociedade”, e estuda-se a influência que está sofrendo dos modernos meios de comunicação. (1973, p. XIII).

Apesar do relevo dado ao cordel, a visão deste oferecida por Diégues Jr. em pouco difere da visão folclorista anterior, pois inclui o cordel dentro da literatura oral tradicional de raiz ibérica. Seu estudo não vai além da visão do cordel como documento antropológico da sociedade nordestina, um estudo típico de temas e motivos divididos em ciclos no qual o poeta em si é esquecido e colocado à margem, diluído dentro de um processo de criação tido como coletivo, grupal.

Mas como contraponto a esta visão coletiva, o pesquisador Sebastião Nunes Batista, em seu trabalho de “Restituição da Autoria de Folhetos do Catálogo, Tomo I, da *Literatura Popular em Verso*”, realiza um exaustivo esforço, baseado em conhecimentos adquiridos diretamente, pois sendo ele de uma família de cantadores, pode, dessa maneira, realizar um trabalho importantíssimo de restituição da correta autoria de inúmeros folhetos, principalmente os de Leandro Gomes de Barros.

Essa iniciativa pioneira de uma instituição dotada de prestígio nacional foi fundamental para a elevação do cordel como matéria digna de ser estudada, tornando-se um verdadeiro divisor de águas, pois com o aval desses insígnies intelectuais, pela primeira vez, o cordel foi incluído no temário do primeiro congresso de crítica textual realizado no Brasil, realizado entre os dias 12 e 18 de novembro de 1973, como parte do Congresso Internacional de Filologia Portuguesa, organizado pela Fundação Casa de Rui Barbosa e pela Universidade Federal Fluminense. Dentre os seus participantes, destacou-se a participação do prof^o. Raymond Cantel, da Sorbonne de Paris, cujo título de sua comunicação foi “A literatura de Cordel: a Merecida Importância”.

Nessa comunicação o professor Cantel lançou um autêntico apelo nacional aos órgãos brasileiros no sentido de criarem projetos de preservação e de catalogação do acervo

cordelístico através da compra efetiva dos cordéis então produzidos naquela época, evitando-se a sua perda completa. Além desse apelo, o professor francês atesta a importância quantitativa e qualitativa do cordel brasileiro, como um autêntico “tesouro” que deve ser catalogado para posteriores estudos e pesquisas:

A literatura popular em verso publicada em folhetos a partir dos anos de 1890 no Nordeste do Brasil representa sem dúvida o acervo mais importante quantitativamente entre as literaturas populares do mundo. Fala-se em 12000 e até 20000 títulos diferentes. Qualitativamente ela representa o repositório mais autêntico das idéias e dos sentimentos do povo nordestino. É fonte de informação incomparável para o sociólogo, historiador e o estudioso da fala do povo e dos variadíssimos processos poéticos da literatura oral que os folhetos não deixam de representar. Além do seu encanto particular inconfundível que pode apreciar-se nos seus vários ciclos, ela tem um extraordinário poder de fecundação das outras artes: gravura, romance, poesia, teatro, cinema. (CANTEL, 2005, p. 367).²⁶

2.3 O Cordel e a Universidade

Após o governo Kubitschek, é eleito para presidente Jânio Quadros²⁷, um professor universitário que venceu o pleito por esmagadora maioria de votos. Seu mandato, no entanto, será de apenas sete meses, pois este renuncia ao cargo, fazendo com que o seu vice, João Goulart, assumira o seu posto; até a sua deposição pelo Golpe Militar de 1964, instaurando uma nova ditadura que se prolongou até o ano de 1985.

Como antes assinalamos, o papel da USP foi fundamental para a aproximação entre a esfera acadêmica (antes profundamente elitista) e a esfera popular. O ISEB também contribuiu enormemente nesse mesmo sentido, fazendo com que outras universidades, como a UNICAP (Universidade Católica de Pernambuco), por exemplo, incluísse em seu currículo estudos relacionados com a cultura popular.

Os debates em torno à cultura popular foram tomando uma importância muito grande, posto que para os intelectuais da época, estava em jogo a busca da identidade nacional, um objetivo antigo e sempre renovado. Nessa época, entretanto, essa identidade estava sendo construída usando como conceitos-chave a “desalienação” e a “hegemonia

²⁶ Desconhecemos o motivo da discrepância do título dessa comunicação.

²⁷ Jânio da Silva Quadros (Campo Grande, 25 de janeiro de 1917 – São Paulo, 16 de fevereiro de 1992) foi o vigésimo segundo presidente do Brasil; entre 31 de janeiro e 25 de agosto de 1961, data em que renunciou, tendo alegado que “forças terríveis” o obrigavam a esse ato.

imperialista” perpetrada, principalmente, pelos EUA.

Para situar um pouco essa discussão, vamos sucintamente falar do papel de duas entidades que discutiram o papel da cultura popular na sociedade brasileira. Em ambas, estudantes e professores irmanaram-se na tentativa de compreender a realidade brasileira, com o objetivo de transformá-la.

A primeira, o CPC (Centro Popular de Cultura), filiado a União Nacional dos Estudantes (UNE), no Rio de Janeiro, apropriou-se dos conceitos isebianos. A sua ideologia marcadamente marxista, radicalizou esses conceitos, principalmente no que se relaciona com a alienação. Para os seus membros, tanto a cultura da elite como a cultura do povo eram totalmente alienadas, ou seja, desprovidas de qualquer conteúdo válido para a transformação efetiva da realidade brasileira. Restava como única alternativa válida, a criação de uma arte popular engajada politicamente, única capaz de transformar a mentalidade do povo, educando-o e preparando-o para a revolução socialista (ORTIZ, 1994).

Ferreira Gullar, um poeta militante e engajado nessa luta, afirma em *Cultura Popular em Questão* que

a expressão “cultura popular” designa um fenômeno nôvo na vida brasileira, cuja importância está na razão direta dos complexos fatores que o determinam. (...) Quando se fala em cultura popular acentua-se a necessidade de pôr a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção. (GULLAR, 1965, p. 1).

Neste livro, o poeta maranhense deixa clara a diferença entre cultura popular e cultura do povo. A primeira é uma nova cultura engajada na transformação do povo, educando-o através da arte; a segunda é a que está relacionada com o folclore propriamente dito, considerada primitiva e repleta de idéias conservadoras e reacionárias.

Inclusive, vale salientar que o próprio Ferreira Gullar, escreveu alguns cordéis para serem encenados para os camponeses, mostrando o processo de exploração econômica secular e instigando a revolução junto às Ligas Camponesas²⁸. Essas obras foram *João Boa*

²⁸ As Ligas Camponesas foram associações de trabalhadores rurais criadas inicialmente no Estado de Pernambuco, posteriormente na Paraíba, Rio de Janeiro e Goiás, exercendo intensa atividade entre o período de 1955 a 1964. Seu líder foi Francisco Julião, um deputado do Partido Comunista Brasileiro. Pode-se dizer que foi a precursora do atual MST – Movimento dos Sem Terra.

Morte: cabra marcado pra morrer, Quem matou Aparecida? e a Peleja de Zé Molesta com o tio Sam.

Já o MCP (Movimento de Cultura Popular) foi fundado em Pernambuco, durante o governo de João Goulart, e tinha como objetivo inicial um programa de alfabetização de crianças e adultos; depois, de acordo com Ivan Maurício em *Arte popular e dominação. (O caso de Pernambuco: 1961-1977)*, o órgão estendeu

suas experiências para o campo da arte popular, através do Departamento de Formação da Cultura (...). O trabalho do MCP se expressou, na prática, através de pesquisas de fontes folclóricas, programas de ajuda aos artesãos e apresentação de grupos folclóricos em seis Praças da Cultura espalhadas pelos subúrbios do Recife” (MAURÍCIO, 1978, p. 17).

O CPC tinha uma postura crítica em relação à cultura popular, negando aos artesãos populares um papel ativo, pois seus intelectuais posicionavam-se acima do povo. «Falava-se *sobre o povo, para o povo*, mas dentro de uma perspectiva que permanece sempre como exterioridade.» (ORTIZ, 1994, p. 73).

Já o MCP, diferentemente, colocava-se ao lado do povo, reconhecia a possibilidade de aprender com ele. Em uma entrevista concedida em Recife, no dia 6 de dezembro de 1976, Germano Coelho, um dos fundadores do MCP, assim define essa relação intelectual-povo:

Nós pretendíamos nos libertar de todas as características culturais que não eram nossas e que marcam a nossa juventude universitária e os nossos intelectuais. E nós só poderíamos nos libertar disto em contato com o nosso povo. O que eles precisavam da gente, o que a gente poderia dar a eles era conhecimento, técnica, ciência. Porque isso é o que a gente adquiriu na universidade. Mas, em compensação, tudo o mais a gente tinha para receber do nosso povo. Então, não era um relacionamento no qual nós fôssemos intermediários, no qual nós fôssemos doadores. Sabíamos exatamente que a experiência resultaria num processo de nacionalização nossa. Sairíamos menos alienados e iríamos aprender isso com eles. Esse é que é o grande problema; nunca nos colocamos diante do povo de maneira paternalista, como quem tem a verdade e quer levá-las a eles. Nós nos colocamos como quem tem algo a contribuir. Correto? Mas como quem tem muito a receber. (MAURÍCIO, 1978, p. 32-33).

Esse clima de discussão e aprendizado entre intelectuais, estudantes e povo foi a

tônica desse período da história do Brasil antes do Golpe de 64. De todo esse clima frutífero, emergiria uma maior preocupação em conectar a universidade brasileira com a realidade social do povo. Ademais, pelo reforço externo dado por investigadores estrangeiros, sobretudo franceses e americanos que, no Brasil, contribuíram para o estudo da cultura popular em geral e do cordel, em particular.

Além da USP, universidades como a Católica de Pernambuco e a Federal da Paraíba criariam, nos anos 70, lançaram programas específicos de estudo da cultura popular, abrindo a possibilidade para que os estudantes percebessem melhor a realidade cultural a sua volta. Surgiram, a partir desse momento, dissertações e teses utilizando um instrumental teórico especificamente literário. Procurou-se, dessa maneira, compreender o cordel como “monumento”, ou seja, um objeto de estudo com valor em si mesmo, dotado de valores estéticos próprios.

2.3.1 O cordel descoberto pelos estrangeiros

Muito deve o crescimento dos estudos sobre o cordel ao olhar estrangeiro. Frequentemente é preciso que alguém de fora veja o que os de dentro não conseguem enxergar (ou não querem enxergar). Em um país como o Brasil, no qual parece haver ainda um grande “complexo de inferioridade” ancestral devido à colonização massacrante e aviltante, não somente o povo, mas a elite intelectual só valoriza certos aspectos específicos da realidade brasileira depois que algum eminente estrangeiro aponta como importante e digno de ser estudado. Assim aconteceu com muitos artistas brasileiros que só fizeram sucesso no Brasil depois de terem sido valorizados fora do país.

O professor Raymond Cantel foi, provavelmente, o primeiro estrangeiro a se “encantar” com as histórias dos nossos poetas populares. Depois dele vieram outros – alemães, holandeses e norte-americanos. Todos compartilharam o mesmo “encantamento” exótico dos primeiros viajantes da época colonial. Segundo Gilmar de Carvalho,

Não é difícil imaginar o encantamento de um europeu com a descoberta de uma manifestação que, na Europa, já estava museificada, confinada aos estudos teórico - críticos da literatura e da voz, perdida nos desvãos da memória e escaninhos de velhas bibliotecas.

A chegada de Cantel ao Brasil, no final dos anos 1950, trouxe essa constatação: ainda existia um similar da “littérature de colportage” no Nordeste. E essa produção se mostrava

viva, sintonizada com o mercado, permanentemente atualizada. Cantel estaria interessado no capitão Virgulino Lampião, é o que dizem as narrativas que se tecem, tão ricas como os folhetos que ele recolheu e levou para Poitiers.

Teria sido no Ceará que ele se encontraria frente a frente com essa literatura tradicional e popular. Um folheto sobre o rei do cangaço o levaria diretamente ao mito, contado de uma forma que parecia perdida. (*Diário do Nordeste*, 24 de março de 2002).

Em um ensaio intitulado “La persistencia de los temas medievales de Europa en la literatura popular del Nordeste brasileiro”, o professor francês discorre sobre a sobrevivência na memória popular nordestina através dos inúmeros folhetos que relatam as façanhas e as aventuras do “Ciclo Carolíngio”, ou seja, todas as histórias que versam sobre a figura lendária do Imperador Carlos Magno e seus famosos doze pares de cavaleiros.

Essas histórias recriadas a partir de um texto-matriz publicado na Idade Média, influenciaram enormemente o imaginário coletivo,

hasta el punto de inspirar parte de un código de ética y de ofrecer un terreno maravilloso para los sueños de evasión del pueblo nordestino. Nos parece que si esto fue posible es porque los matices de los sentimientos que se agitan en el famoso libro siguen correspondiendo a lo íntimo de la sensibilidad de los nordestinos. (CANTEL, 1968, p. 185).

O professor Cantel publicou muitos ensaios em prestigiosas revistas europeias. Por isso, em 1972, a Escola de Comunicação e Artes de São Paulo editou em sua homenagem o livro *Temas da atualidade na literatura de cordel*, por ocasião da sua estadia no Brasil para ministrar um curso de especialização, em nível de pós-graduação, intitulado “Literatura de Cordel: Canal de Comunicação Popular”. Os dois primeiros ensaios foram traduzidos para o português pela então monitora Adélia Lúcia Borges e o terceiro por Alice Mitika Koshiyama. São estes: “O uso de temas da atualidade na Literatura Popular do Nordeste: a morte de Getúlio Vargas”, “A morte de Caryl Chessman e a Literatura Popular do Nordeste Brasileiro” e “As querelas entre protestantes e católicos na Literatura Popular do Nordeste”.

Dos três ensaios, o mais significativo é o primeiro. Neste, o autor considera os folhetos que têm por tema o famoso presidente brasileiro como um “ciclo temático”, bem de acordo com a classificação folclórica. Além disso, o autor distingue quatro “levas” ou “ondas” de folhetos sobre Getúlio Vargas, mostrando a perspicácia dos poetas populares em escolher a

hora certa de publicar seus folhetos: o primeiro é composto pelos folhetos escritos no calor da morte do presidente, frequentemente no mesmo dia; o segundo engloba os folhetos feitos alguns dias depois, com detalhes mais precisos; o terceiro constitui os folhetos biográficos, verdadeiras “epopeias populares”, segundo o autor; e, finalmente, o quarto, constituído por aqueles folhetos que narram a chegada no céu de algum personagem importante. Esse tema getuliano será amplamente estudado pelo escritor Orígenes Lessa, mais adiante comentado.

Recentemente, a Universidade de Poitiers reuniu os trabalhos do professor Cantel em uma obra bilíngue intitulada *La littérature populaire brésilienne*, sob a direção dos professores Jean-Pierre Clément e Ria Lemaire, atual curadora dos Fundos Raymond Cantel – uma coleção de cerca de 6000 folhetos que recebeu, em 2001, uma sala especialmente destinada a esse fim.

E por falar na professora Ria Lemaire, outra pesquisadora entusiasta do cordel brasileiro, apesar de não ser francesa, e sim holandesa; no entanto, ela está diretamente ligada à tradição francesa de estudos sobre a cultura popular. A autora tomou contato com o cordel de forma diletante e acientífica, justamente pela tarefa a ela incumbida de cuidar do espólio bibliográfico cordelístico do professor Cantel. A partir de várias viagens ao interior do Nordeste, a professora Lemaire conheceu muitos cantadores e cordelistas, tendo com eles uma convivência íntima e cativa, podendo assim, conhecer aspectos não revelados aos pesquisadores profissionais que, muitas vezes, transformam os poetas em mero objeto de pesquisa, desumanizando-os.

Em muitos dos seus artigos é patente o reconhecimento por parte da autora da universalidade do cordel justamente a partir do seu regionalismo específico contrário a um nacionalismo hegemônico construído pelas nações europeias, a partir do final do século XIX.

Convém-nos agora ressaltar a enorme importância da professora Idelette Muzart Fonseca dos Santos, outra francesa entusiasta do cordel nordestino. Após ter defendido a sua tese de doutorado, na Sorbonne, intitulada *Littérature Poulair et Littérature Savant au Brésil: Ariano Suassuna et le Mouvement Armorial* (1981), a professora trabalhou durante vários anos na UFPB, participando de forma ativa no PPLP (Programa de Pesquisa em Literatura Popular) do qual falaremos mais adiante. Sua tese foi sobre a obra do escritor Ariano Suassuna que, justamente por este autor nordestino possuir uma ligação profunda com o cordel, fez-se necessário um estudo preliminar sobre a cantoria e o cordel para compreender e interpretar a obra daquele. É justamente esse estudo introdutório que constitui o seu livro *La littérature de cordel au Brésil – Mémoire des voix, grenier d'histoires*.

Vale ainda salientar a atitude ousada desta professora francesa em incluir os cantadores e poetas populares no *Dicionário Literário da Paraíba*, uma iniciativa editorial das mais relevantes e pioneiras, como atesta o prof. Antônio Houaiss no prefácio: “Este dicionário é, por ora, no seu gênero, no Brasil, o modelar”.

Assim justifica a prof^a Idelette dos Santos, em seu artigo “Literatura na Paraíba: Uma Introdução em Forma de Questionamento”, publicado no livro *A Literatura na Paraíba – Ontem e hoje*, o seu projeto pioneiro efetivamente realizado:

Não esqueceremos que a literatura na Paraíba, como no resto do Brasil, iniciou e continua viva na voz dos seus cantores e cantadores, através dos seus romances, cantigas e outras formas de literatura popular. Assim, o projeto *Dicionário Literário da Paraíba* não pretende esquecer no seu inventário esta parte importante do seu patrimônio literário, desde Romano da Mãe d'água e Inácio da Catingueira, heróis míticos das cantorias passadas e presentes; Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde, os dois maiores poetas populares, até os poetas e cantadores menos conhecidos, mais que contribuíram a forjar a imagem da Paraíba como terra de poetas. (SANTOS, 1989, p. 13).

Do interesse francês pelo cordel, passamos aos Estados Unidos, onde o professor Mark Curran, a partir de uma aula de Literatura Brasileira assistida por este em 1964, na Saint Louis University, tomou conhecimento desse fenômeno cultural brasileiro por via indireta, pois a aula da professora Doris Turner aludia da importância do cordel na obra do escritor baiano Jorge Amado.

Na introdução de sua obra intitulada *História do Brasil em Cordel*, fruto de suas pesquisas quando da sua dissertação de mestrado realizada entre 1966 e 1967, no Brasil, o próprio autor nos conta a maneira como entrou em contato com a LC brasileira:

Eu nem imaginava, na época, que o vasto universo do cordel estivesse sendo aberto a mim e aos meus alunos de faculdade dos vinte e sete anos seguintes. De início, aquele tipo de poesia interessou-me apenas como curiosidade folclórica, e não por seu valor intrínseco como parte da tradição literária folclórico-popular, nem por sua importante influência nos escritores sofisticados da literatura brasileira do século XX. (CURRAN, 2001, p. 11).

Ainda impregnado da visão folclorista das coisas populares, Curran, no entanto, adota, como Manuel Diégues Jr., uma visão ambígua, pois caracteriza o cordel como uma

poesia folclórica e popular ao mesmo tempo, «um meio híbrido: popular em termos de produção, disseminação e consumo, enquanto conservadoramente folclórico no pensar de seus poetas *tradicionais* [grifo do autor] e do público.» (CURRAN, 2001, p. 19).

Outro investigador norte-americano que se interessou pelo cordel foi a professora Candace Slater. Esta realizou entre os anos 1977 e 1979, graças a uma bolsa da Fundação Tinker, uma grande quantidade de entrevistas com poetas populares por todo o Nordeste, vindo a escrever um livro de referência obrigatória intitulado *A vida no barbante: A Literatura de cordel no Brasil*, publicado primeiro nos EUA, em 1982, pela The Regent of the University of California, e, depois, pela Editora Civilização Brasileira, em 1984.

Além da enorme importância deste trabalho pela razão direta de ter sido elaborado a partir de uma soma enormes de entrevistas e contatos diretos com os autores de cordel, vale ressaltar que este trabalho propõe um esquema formal²⁹ «essencialmente estrutural ao cordel, sustentando que uma sequência de seis passos pode ser encontrada em todos os folhetos.» (SLATER, 1984, p. XV).

Essa sequência representa um modelo formal que estuda o cordel em si mesmo, diferindo das abordagens anteriores centradas na busca de classificações temáticas, pois segundo a autora, «o problemas básico dessas categorias é serem amorfas. Se bem que possam ser definidas de certa forma por meio de subdivisões, este processo muitas vezes suscita mais problemas do que os que soluciona.» (SLATER, 1984, p. 69).

2.3.2 O cordel como “Jornal Popular” (*Folkcomunicação*)³⁰

Na esteira desses estudos que classificam e caracterizam o cordel como uma manifestação comunicativa diferenciada, ou seja, com uma dinâmica própria, dotada de uma capacidade de atualização constante, refletindo a realidade social e econômica de uma classe

²⁹ Segundo a autora, outros autores fizeram abordagens semelhantes, e arrola em nota os seguintes: Ruth Brito Lemos Terra e Mauro W. B. de Almeida, “A análise morfológica da literatura popular em verso: Uma hipótese de trabalho”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 16 (1975): 1-28; e outros trabalhos que, na época estavam em andamento, como os de Antônio Augusto Arantes Neto (Universidade Federal de Campinas), Claude Hulet (University of California, Los Angeles), e Idelette Musart Fonseca dos Santos (Universidade Federal da Paraíba).

³⁰ A cadeira de folkcomunicação foi colocada no currículo universitário em 1970, no Departamento de Comunicação Social da Universidade Católica de Pernambuco. Criada pelo professor Luiz Beltrão, a Folkcomunicação tem por objetivo “despertar o interesse do universitário para as manifestações da cultura popular, estudá-las e, em seguida, fornecer subsídios para a elaboração de um código brasileiro de comunicação”. Além da Universidade Católica de Pernambuco (onde o professor Roberto Benjamin continua o trabalho iniciado por Luiz Beltrão), a Folkcomunicação também está incluída nos currículos das universidades federais de Porto Alegre (RS), Juiz de Fora (MG) e na Universidade Nacional de Brasília (DF). (MAURÍCIO, Ivan. *Arte popular e dominação. (O caso de Pernambuco: 1961-1977)*. Recife: Editora Alternativa, 1978, p. 19).

social específica, surgiram, em meados dos anos 50, os estudos do escritor Orígenes Lessa, mudando a ênfase do histórico-folclórico para o jornalístico.

Os desastres, as inundações, as secas, os cangaceiros, as reviravoltas da política alimentam o caráter jornalístico dessa produção que sobe a centenas de títulos por ano. O bom crime é a alegria do poeta. [...] Juscelino, Jânio, Jango botaram feijão em muita mesa de poeta. (*Apud* CURRAN, 2001, p. 23)

Provavelmente, a partir da sua experiência no Departamento de Propaganda da General Motors, a partir de 1928, tornando-se um dos maiores publicitários de sua época, Lessa tenha, por primeira vez, percebido essa faceta jornalística do cordel, levando-o a percorrer vários estados nordestinos, coletando uma grande quantidade de folhetos que seriam incorporados ao acervo bibliográfico da Casa de Rui Barbosa.

Posteriormente, em 1973, sairia à luz outro livro seu intitulado *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*, no qual o autor extrai do cordel um tema tão marcante e influente, como o foi este político que marcou tão fundamente a alma de gerações de brasileiros. Neste livro, o autor realiza uma análise tanto artística como literária, e também como fenômeno político e social, amplamente tratado pelos poetas populares.

No entanto, o mais importante desse livro, relaciona-se ao fato do autor contradizer de maneira corajosa, a opinião da maioria dos estudiosos de então, vinculando a origem do cordel à Cantoria.

A nossa poesia popular, mesmo praticada em outras regiões do país, é eminentemente nordestina e deriva em linha reta daqueles maravilhosos cantadores fixados por Luís da Câmara Cascudo. (...) Pois bem, é desses mestres do improviso, cujas estrofes, guardadas pelo povo, acabaram se incorporando ao folclore, que deriva a atual literatura popular do Nordeste. (LESSA, 1973, p. 22-25).

Anos depois, já no final dos anos 60, começaram a surgir estudos de professores universitários do âmbito da teoria da comunicação, situando o cordel dentro dos “Sistemas de comunicação popular”, os quais dividem-se em quatro formas de apresentação: a oral, através das anedotas, dos provérbios, dos contos, das cantorias, etc.; a escrita, no qual se inclui o cordel, os pasquins, os dísticos de caminhão, a latrinália, etc; a gestual, através do mamulengo, do bumba-meu-boi, da malhação do Judas, etc., e a plástica, através dos ex-

votos, da cerâmica, das carrancas e do artesanato em geral.

Dentro desses sistemas, importa aquelas formas e estruturas populares que têm como objetivo direto a comunicação em que os veículos são as próprias manifestações folclóricas, sendo, por essa razão, chamadas de *folkcomunicação*, por Luís Beltrão.

Mas para que esse tipo de comunicação seja eficiente, é necessária a presença de um líder de opinião, (no caso o poeta popular), pois, segundo Joseph Luyten, em *Sistemas de comunicação popular*, «entre o comunicador e o receptor de mensagens, costuma haver uma pessoa que poderá ou não estar presente no momento em que se dá a comunicação», cuja função «é a de dar prestígio ou credibilidade a um determinado comunicador ou assunto.» (LUYTEN, 1988, p. 10).

Além do livro acima citado, mais geral, o professor Luyten é autor de vários livros específicos sobre o cordel, são eles: *O que é literatura popular* (1992) e *O que é literatura de cordel* (2005), ambos editados pela Editora Brasiliense, compondo a Coleção Primeiros Passos que tem como alvo leitores que desejam ter uma ideia superficial de um determinado assunto. Entretanto, vale ressaltar que se trata do mesmo livro, diferindo apenas o primeiro capítulo.

Todavia, o mais importante trabalho desse professor holandês radicado no Brasil, é, sem dúvida, *A notícia na literatura de cordel*. Este livro expõe o fenômeno da informação nos folhetos populares. O autor acredita que os folhetos contêm intenções jornalísticas, como as de informar e formar a opinião do seu público. Além do mais, o livro destaca problemas como a constituição do novo público, a mutação de qualidade poética e as novas tendências de urbanização da literatura de cordel. (LUYTEN, 1992).

Embora esses estudos sejam de natureza extrínseca ao texto como fenômeno estético específico, eles têm a vantagem de abordar aspectos sociais que, apesar da ótica estar circunscrita à teoria da comunicação, mostram contribuições pertinentes com relação às funções sociais dos poetas-comunicadores dentro do meio em que atuam como formador de opinião. Discordamos de que o cordel seja uma espécie de “jornal popular”, estritamente falando, pois o cordel tem a intenção não apenas de informar, mas de comentar e opinar, como esclarece a professora Idellete Fonseca em uma entrevista concedida por esta pesquisadora franco-brasileira à professora Karina Janz Woitowicz, na *Revista Folkcom*, sob o título “Literatura de Cordel, Oralidade e Cultura Popular”.

O poeta popular bebe das fontes do jornalismo. Ele lê os jornais, as revistas, ele se informa no rádio ou na televisão, ele escreve daquilo que escuta e vê. (...) Houve quem

defendeu a idéia de que o cordel teria sido o jornal do pobre. Eu não sei se podemos dizer isso exatamente, pois ele não tem este papel de passar a informação. Ele vem mais no comentário, em um outro olhar sobre a informação. Trata-se de uma outra maneira de pensar, de falar. Isso é muito importante. A maioria dos fatos referidos pelo cordel, quando são grandes fatos históricos, está nos jornais e as pessoas já estão informadas sobre o assunto. O modo de falar é que é diferente. Eu me lembro de alguns folhetos publicados em eventos nacionais ou regionais, em que podemos observar a maneira de falar sobre os fatos por uma espécie de drama, de chorar com as vítimas, de compaixão, às vezes de denúncia também. E tem também a maneira jocosa. (SANTOS, 2006).

Seguindo essa linha de abordagem, chegamos às contribuições inequívocas do professor Gilmar de Carvalho, profundo conhecedor do cordel de Juazeiro (Ceará) e da obra do poeta Patativa do Assaré, tendo publicado livros como *Lyra Popular- O cordel de Juazeiro* (2006), *Patativa do Assaré – Pássaro Liberto* (2002) e *Patativa do Assaré* (2000). O livro *Publicidade em Cordel – O mote do consumo* aborda uma questão bastante interessante: a apropriação, por parte da publicidade, do discurso popular veiculado pelos folhetos. Para tanto, o autor analisa dois grupos: os folhetos sem a interferência de agências de publicidade, por meio do contato direto do anunciante com o produtor popular e os folhetos com a participação de agências de publicidade na intermediação entre o cliente e o produtor popular (CARVALHO, 2002).

Outro ponto forte nesse livro refere-se ao fato do autor realizar um mapeamento da atividade editorial no Ceará, sobretudo de Juazeiro do Norte. O autor fornece dados importantes sobre o início da atividade editorial na região. Figuras importantes como o poeta e editor José Bernardo da Silva e sua Tipografia São Francisco (depois Lira Nordestina); a atividade editorial de Joaquim Batista de Sena; o papel empreendedor de Manoel Caboclo e Silva; sem esquecer o papel da Secretaria de Cultura do Estado na compra e preservação do acervo da família de José Bernardo, em 1980.

2.3.3 A contribuição das universidades nordestinas

Fundado em 1977 pela equipe de professores do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da Universidade Federal da Paraíba- UFPB, o Programa de Pesquisa em Literatura Popular (PPLP) propõe-se a apoiar e difundir a «Literatura Popular em suas mais variadas formas: Literatura de Cordel, Poesia Oral Tradicional e Conto Popular».

(*Estudos em Literatura Popular*, 2004).

Cabemos ressaltar, de imediato, a clara distinção acima exposta entre o Cordel e a Literatura Oral, operação das mais relevantes para o devido acercamento dos estudos sobre o primeiro. Integrado a este programa, desenvolveu-se o “Projeto da Biblioteca de Literatura Popular em Verso” (Cordel), de autoria da professora francesa Idelette Muzart Fonseca dos Santos, ex-coordenadora do PPLP, estruturado em três unidades: Catalogação, Biblioteca Crítica (no *campus* I – João Pessoa) e Literatura Oral (*campus* II – Campina Grande).

Este livro acima citado, no qual colhemos estas valiosas informações sobre a origem do PPLP, é uma coletânea de ensaios os mais variados e ricos. Não cabendo nesta revisão resenhar a todos, queríamos apenas chamar a atenção para multiplicidade de enfoques nele incluídos, desde estudos temáticos, de métodos classificatórios e catalográficos, teóricos e biográficas de importantes cordelistas.

Provavelmente estimulada pelo PPLP, a professora Francisca Neuma Fechine Borges (falecida recentemente) estudou o cordel em sua dissertação de mestrado intitulada *Estruturação e Isossemias da História de João de Calais* (1979). Nesse trabalho, a professora buscou «apreender e descrever a estruturação da estória de João de Calais, analisando-a ao nível da estrutura profunda, da estrutura narrativa e das manifestações discursivas, em versões populares portuguesas e brasileiras.» (BORGES, 1979). A partir da versão francesa erudita de 1722, de autoria de Madame de Gomez, a autora buscou estabelecer estruturalmente as “isotopias de conteúdo” cujas descrições correspondem aos modos dos poetas populares lerem o texto e retrabalhá-lo em forma de verso. Além da análise estrutural, é interessante ressaltar a preocupação da autora em colocar o cordel como pertencente ao “Sistema Literário Brasileiro”, subdividindo este em Literatura erudita e Literatura popular, assim como a inter-relação constante entre ambos. Para tanto, a autora valeu-se de pressupostos sistêmicos estruturalistas, principalmente saussinianos.

Doutora *honoris causa* pela Universidade de Poitiers, a professora Fechine Borges publicou diversos artigos e ensaios em revistas e livros, tanto no Brasil como no exterior. Dentre os principais, destacamos “Literatura de Cordel viva en Brasil: normas para la catalogación de textos de cordel”, publicado no livro *Palabras para el pueblo, vol. I, Aproximación general a la Literatura de Cordel*, no qual a professora discorre de forma sintética «los orígenes europeos de la literatura de cordel brasileña y las transformaciones por las que este tipo de literatura ha atravesado, en Brasil, desde finales del siglo pasado hasta principios del tercer milenio.» (VIANA (comp.), 2000, p. 283). Além do mais, ela estabelece uma classificação bipartita do cordel, no qual este dividiria-se em dois grandes grupos: «a)

aquellos cuyos relatos están más directamente relacionados con el contexto brasileño (principalmente del Nordeste) y con características básicamente nordestinas. b) Los que versan sobre temas antiquísimos heredados de la tradición occidental u oriental.» (VIANA (comp.), 2000, 286 p.).

Em outro artigo publicado no livro *Literatura Popular Portuguesa – Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular*, intitulado “A malandragem na Literatura de Cordel Portuguesa e Brasileira: tradição e contemporaneidade”, a professora explora um tema fecundo e pouco estudado tanto no Brasil como em Portugal. Nesse artigo, a professora expõe «algumas considerações sobre a tradição e contemporaneidade em narrativas que têm como sujeitos/anti-heróis João Grilo e Cancão de Fogo.» (1992, p. 9).

Interessante é a dissertação de mestrado do poeta Marcus Accioly. Levada a termo na Universidade Federal de Pernambuco, *Poética-Popular* envereda por caminhos já bastante trilhados. A diferença está no tratamento poético de sua linguagem, assim como da heterodoxia metodológica: «nossa teoria é a prática-do-prazer (...) é o próprio ato: a cópula-dos-textos através dos cinco-sentidos. Dir-se-á que tal experiência é mais da paixão que da razão.» (1980, p. 182).

A expressão que dá nome ao seu trabalho foi construída por oposição à “poesia-folclórica”. Assim, a sua “poética-popular” divide-se em Oral e Escrita: a primeira seria a poesia do violeiro e do cantador; e a segunda, a dos folhetos e romances de cordel. Classificação similar à de Ariano Suassuna, na qual falaremos mais adiante.

Ainda na década de 80, outro trabalho digno de nota pela intenção inovadora de estudar a inventividade linguística do poeta popular, é a dissertação do professor João Maria Paiva Palhano, defendida também na UFPB, no Curso de Pós-graduação em Letras, intitulada *Formação de Palavras e Estilo: inventividade na Literatura Popular Impressa* (1989). Nesse trabalho o autor buscou desmistificar a opinião dominante de que o poeta popular é incapaz de atuar de forma criativa no tecido linguístico, tanto morfológicamente, como sintaticamente. Para tanto, este utilizou como referencial teórico as concepções de Bakhtin sobre sujeito e estilo, assim como o modelo de descrição morfológica de Sandmann.

Assim, baseado num *corpus* de 40 folhetos, o autor conclui que realmente o poeta popular é capaz de «construções resultantes de criatividade poética, seja na seleção dos signos verbais e das construções sintáticas, seja, de forma mais ousada, na organização interna das palavras, mais especificamente no que diz respeito a formações vocabulares inusitadas.» (PALHANO, 1989, p. 12). Além disso, o uso de “metáforas visionárias”, ou seja, aquelas em que, segundo Bousoño, «a relação entre os dois termos é articulada a partir de um

dimensionamento ditado pela irracionalidade.» (Apud PALHANO, 1989, p. 12). Isso tudo demonstrando de forma cabal a verdadeira dimensão estilística do texto poético popular, capaz de arrojadas construções linguísticas neológicas como “guelão”, “infâmios” e “tubaroas”, elaborados a partir de sufixos derivacionais, por exemplo.

Também ligada à UFPB é a Dissertação de Mestrado da professora Maristela Barbosa de Mendonça, intitulada *Uma voz feminina do mundo do folheto* (1991). O trabalho foi dividido em três etapas: a formação de uma família de cantadores e poetas populares ligados à Serra do Teixeira, na Paraíba – os Nunes Batista, da qual pertence Maria Batista Pimentel; o cotejo comparativo entre o romance *O Violino do Diabo*, publicado por Enrique Perez Escrich (1829-1897) e o folheto *O violino do Diabo ou o Valor da Honestidade*, no qual a autora procurou descortinar «os vários procedimentos de transposição literária na passagem hipotexto/hipertexto. Os recursos poéticos, as relações espaciais, as estruturas profundas, a mudança de estilo são destacados para ressaltar a convergência transtextual» (MENDONÇA, 1991, p. 4); e, finalmente, o disfarce utilizado pela cordelista ao adotar um pseudônimo masculino, “Altino Alagoano”. Na segunda etapa, a autora utilizou os pressupostos teóricos de Gérard Genette, particularmente os da obra *Palimpsestes*; e na terceira, a teoria de Jacques Lacan.

Trata-se de uma pesquisa interessante que coaduna duas dimensões: a da memória e a da obra; enfocando ainda as competências «da mulher autora de folheto, da mulher personagem de uma comunidade poética e da mulher testemunha da história de Literatura Oral.» (MENDONÇA, 1991, p. 7).

No início deste século, o professor José Erivan Bezerra de Oliveira empreendeu um estudo sobre o “novo cordel” (expressão do professor Gilmar de Carvalho, segundo o autor). Tendo como título *A literatura de cordel no novo espaço urbano no Ceará: Trajetória, Rupturas e Inovações* (2001), dissertação apresentada para o grau de Mestre em Literatura na Universidade Federal do Ceará, este trabalho tem por objetivo delinear o surgimento de um tipo de cordel caracterizado por novas temáticas «que dizem respeito ao homem da cidade e que abrangem um campo maior do conhecimento, envolvendo problemas antes inexistentes e que agora estão na pauta do dia, se adequando, ainda, às novas tecnologias com bastante rapidez.» (OLIVEIRA, 2001, p. 3).

Utilizando uma metodologia que utiliza um questionário previamente estabelecido e aplicado coletivamente junto aos poetas populares, o autor buscou, com seu trabalho, suprir uma lacuna na bibliografia sobre o cordel urbano. O marco inicial para traçar a trajetória dos últimos vinte anos do cordel no Ceará foi 1987, ano de fundação da CECORDEL (Centro

Cultural do Cordelistas do Ceará). Além dessa entidade importante na revitalização do cordel no Ceará, o autor estudou a intervenção fundamental da Editora Tupynanquim, do cartunista e cordelista, Klévisson Viana; a Academia de Cordel do Crato e a Academia dos Poetas Malditos (Juazeiro do Norte)³¹, assim como uma centena de cordéis do que o autor resolveu chamar de «Grupo dos Independentes, já que não possuem filiação a nenhum dos grupos tratados aqui.» (OLIVEIRA, 2001, p. 11).

Consideramos esse trabalho dos mais importantes, na medida em que procura historiar 20 anos de lutas ideológicas internas dentro do sistema cordelístico cearense, buscando, a partir daí, compreender as transformações sofridas pelo cordel visto do ponto de vista da produção e da evolução temática nas duas últimas décadas do século 20. Mesmo sem falar explicitamente em “sistema” ou “instituição”, é na verdade a estas categorias que o autor o tempo todo busca compreender e analisar. As trajetórias, rupturas e inovações que o autor se propõe a traçar diacronicamente, englobam as ações práticas de instituições conflitantes e antagônicas, como as duas academias do interior do Ceará, assim como a intervenção da CECORDEL e da Editora Tupynanquim, na medida em que estas atuaram na construção de um, por assim dizer, *canon* de obras do passado e do presente que mereceram ser (re)editadas.

Neste mesmo ano, desta feita na Universidade Federal de Pernambuco, surgiu a dissertação *O mito do cangaceiro no cordel* (2001), como requisito para o grau de Mestre em Literatura, da professora Clarissa Loureiro Marinho Barbosa. Esse trabalho utilizou como ponto de partida para discutir a linguagem do cordel o fenômeno social conhecido como “cangaço”, particularmente os cangaceiros Lampião e Antônio Silvino. A palavra mito remete ao discurso recriado pelo povo em forma de folhetos que se identifica com esses dois personagens reais alçados à condição de modelos de resistência contra os desmandos do poder dominante. A autora considera o cangaceiro uma «contra-história feita pelo povo, pluralizando por sobre a própria história.» (BARBOSA, 2001, p. 1).

Ainda nessa mesma universidade, a jornalista Fabiana Coelho realizou uma importante Dissertação de Mestrado que mereceu o Prêmio Jordão Emerenciano, na categoria ensaio, do Conselho Municipal de Cultura (2004), intitulado *Encruzilhadas: encontros e oposições nos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho*, publicado no ano seguinte. Nesse estudo, a autora discorre sobre o entrecruzar de vozes utilizando a “encruzilhada” como alegoria,

³¹ Crato e Juazeiro do Norte são dois municípios do interior do Ceará que têm uma histórica luta política, já que a segunda surgiu da primeira, em decorrência da atuação do Padre Cícero Romão Batista (o taumaturgo de Juazeiro), figura importante do messianismo sertanejo que inspirou centenas de folhetos de cordel. Essas duas academias representam duas maneiras opostas de atuação: a primeira é conservadora, a segunda de vanguarda.

metáfora e mote. Sua preocupação foi a de estudar a obra de um autor em particular, contrariamente a maioria que prefere estudar um tema na obra de vários autores diferentes. Manuel Pereira sobrinho, sendo um “poeta de muitas vozes” tanto suas como de sua comunidade, tem uma trajetória de vida marcada por muitas idas e vindas, encontros e desencontros, «Ele, autor viajante, autor dialético, autor de encruzilhadas, nos põe frente a uma literatura e cultura de bordas. Que nem está fora nem dentro, nem aqui nem ali. Mas que desloca diferenças, identidades e separações para falar de buscas.» (COELHO, 2005, p. 21-22).

Essas encruzilhadas são traçadas pela autora em vários capítulos: Entre cavernas e espadas, Entre mendigos e reis, Entre a fronteira e a viagem, Entre a roda e o ponto. Todos eles evidenciando o percurso textual de um poeta popular marcado pelos dissabores de uma vida incerta, ao sabor das intempéries. Vida esta que se reflete no seu texto que flui a partir da sua voz. Voz que propaga espaços e tempo múltiplos: passado/presente/futuro a um só tempo. Heróis/bandidos/reis/bruxas convivendo dialeticamente num verdadeiro “caldeirão de mitos” arcaicos sendo recriados pela memória do poeta. Memória que é o documento oral de todo um povo.

Ainda nesta mesma universidade pernambucana, passamos para outra dissertação de mestrado. Esta empreendida por Carlos Alberto de Assis Cavalcanti, intitulada *A Atualidade do Cordel* (2007). Nesta o seu autor buscou discutir a pertinência do estudo do cordel pelo mundo acadêmico, advogando pela necessidade inequívoca do seu estudo. Apesar da pouca originalidade desse trabalho, vale salientar a tentativa de dimensionar o estudo da LC como uma real necessidade na busca de conectar a universidade com as necessidades reais do povo brasileiro, tendo como justificativa a permanente vitalidade do cordel, sua capacidade constante de renovação e, principalmente, sua influência marcante na obra de escritores considerados eruditos como Ariano Suassuna, João Guimarães, Antonio Callado e Ferreira Gullar, só para citar alguns exemplos.

2.3.4 Dissertações e Teses de universidades não-nordestinas

Morfologia da Literatura de Cordel foi uns dos primeiros trabalhos de pós-graduação sobre o cordel realizado em uma instituição acadêmica brasileira (Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro), em 1976, de autoria da professora Jane Ribeiro Lisboa.

Como o próprio título sugere, trata-se da aplicação do método de Vladimir Propp,

consubstanciado no livro *Morfologia dos contos de fadas* (título da tradução portuguesa). Segundo a autora, «Buscamos estabelecer uma classificação fundamentada no elemento primordial desse tipo de narrativa – a *ação*, ou, como denomina Propp, a *função*. Partindo também da hipótese de existência de uma “matriz” geradora dos textos de cordel, procuramos atingi-la.» (LISBÔA, 1974, p. 8).

Este trabalho procurou seguir o mesmo caminho trilhado por Propp, ou seja, descrever antes de classificar. Nos estudos do cordel, como nos contos de fada universais, os estudiosos elaboraram várias classificações temáticas, como a de Aarne e Thompson, tentando ordenar os contos a partir de categorias diversas. Para o cordel, as classificações mais conhecidas são a Ariano Suassuna e Manuel Diegues Jr..

De nosso ponto de vista, o grave equívoco desse trabalho é considerar o cordel como conto (ou fábula) e aplicar uma teoria que não corresponde ao objeto de estudo. O cordel, apesar de ser narrativo, apesar de recriar histórias da literatura oral universal e, talvez por esse motivo, segundo a autora, apresentarem «uma sequência de ações de personagens (...) variando apenas os nomes e atributos dos personagens, os recursos linguísticos, as formas poéticas» (LISBÔA, 1974, p. 12), assim como enredos lineares, não deve ser classificado como conto de fada ou fábula.

Outro trabalho que segue na mesma linha do anterior, originalmente apresentada como tese de doutoramento na Universidade de Paris III, Sorbonne, em 1978, foi o livro *Cordel – do encantamento às histórias de luta*, da professora Maria José F. Londres. Este propõe-se a estabelecer uma morfologia – também no sentido de Propp – da literatura de cordel. Segundo a autora, sua leitura possibilitou «diferenciar quatorze gêneros; a amplitude e complexidade da matéria limitou o presente estudo em apenas quatro: 1) conto ou história de encantamento, 2) novela, 3) romance, 4) histórias de luta do Nordeste.» (LONDRES, 1983, p. 31).

No primeiro gênero, a autora detectou uma total influência das histórias orais da tradição universal; estas, por sua vez, dividem-se em três tipos: «a) com total ou quase total fidelidade à versão européia; b) de maneira aculturada (sem alterar, porém, a estrutura original); c) de maneira modificada: à aculturação soma-se a modificação formal.» (LONDRES, 1983, p. 40).

No segundo, são descritas aquelas histórias que utilizam o universo medieval com seus reis, rainhas, príncipes, princesas e plebeus, porém sem o componente maravilhoso e dentro do limite do possível. Segundo a autora, «na classificação de Aarne e Thompson, as *novella (romantic tales)* encontram-se entre os *ordinary folk-tales* (contos ordinários), do

número 850 a 999.» (LONDRES, 1983, p. 64).

No terceiro, muito mais abundante, a autora chama de romance aquelas histórias que têm, em primeiro lugar, caráter semiculto. São aquelas narrativas escritas em prosa que chegaram ao conhecimento do povo nordestino através de diversas reimpressões, sendo passadas pelos poetas populares para a forma versificada. A autora os divide em dois grupos: os romances tradicionais (Literatura Tradicional na classificação de Câmara Cascudo) como *Donzela Teodora*, *Imperatriz Porcina*, *Roberto do Diabo* e *Princesa Magalona*, por exemplo; e os romances românticos, que por sua vez dividem-se em romances que se passam no mundo, tendo como exemplo *A História de Bernardo e D. Genevra*, do *Decameron* de Bocage; e os que se passam no Brasil, como *A História do índio Ubirajara e o índio Pujucan*, nitidamente extraído do romance *Ubirajara*, do escritor cearense José de Alencar.

Por fim, no quarto e último gênero, a autora distingue aquelas histórias relacionadas com lutas e confrontos entre valentes, malfeitores e coronéis.

Chamamos *valente* o personagem que destrói aquele que causa dano; tem assim a função de herói e é vitorioso no final de suas ações. *Malfeitor*, sempre valente, sem dúvida, é o personagem que causa dano à comunidade em geral. *Coronel* é o grande proprietário: é valente e costuma ser malfeitor (há casos em que estas qualidades não são especificadas, partindo-se do suposto de já serem conhecidas). (LONDRES, 1983, p. 136).

Enfim, trata-se de um livro bastante esclarecedor quanto às estratégias e os repertórios narrativos utilizados pelos poetas nordestinos, mostrando a capacidade destes de versificar histórias em prosa.

Seguindo adiante, passamos à outro livro bastante interessante: *Cavalaria em Cordel: O passo das águas mortas*, da professora Jerusa Pires Ferreira. Este livro, síntese da sua dissertação de mestrado em História pela Universidade Federal da Bahia (1977), pretende “construir um método, uma teoria crítica do texto popular, rumo à sua poética. A partir daí, seria inevitável uma renovação nos estudo da área, introduzindo a noção de sistema, a verificação de processos. (FERREIRA, 1993, p. XV).

A palavra “cavalaria” remete às gestas carolíngias da *História do Imperador Carlos Magno*, assim como à Matéria de Bretanha unida ao Rei Artur e seus cavaleiros. Tomados como “contra-texto” ou matriz-oral, essas histórias tiveram enorme popularidade na península ibérica. O primeiro através da versão espanhola de Nicolas Piamonte, e da versão portuguesa mais tardia de Jerônimo Moreira de Carvalho, no século XVIII. Essas gestas

chegaram ao Brasil a partir de edições mais ou menos extensas, popularizando-se imensamente no Nordeste, gerando inúmeros folhetos. «Em *Cavalaria em Cordel*, mostra-se como se criou cada folheto e o conjunto deles, e mais ainda, o curioso fenômeno de alguns desses folhetos que se celebrizaram irem servindo de motivação para novas oralidades.» (FERREIRA, 1993, p. XVI).

A partir de uma proposta metodológica interdisciplinar: História da Cultura e da Literatura – a autora escolheu como eixo argumentativo e comparativo a função narrativa do combate, uma «das mais abrangentes e definidoras categorias do cavaleiresco, constantemente revelado, nas descrições de torneios e justas ou realizado na narrativa do encontro de cavaleiros em guerra.» (FERREIRA, 1993, p. 68). Entretanto, segundo a autora, o combate é muito mais que isso, é a própria razão do andamento daquilo que se conta, justificando as ações e realização do imaginário.

Na sequência, chegamos ao que, provavelmente, é o primeiro estudo de um poeta concreto, considerado individualmente, pois os trabalhos, em sua esmagadora maioria, exploram esse “filão” popular considerando-o coletivamente. Trata-se da dissertação apresentada junto à Universidade Federal do Rio de Janeiro, em 1988, intitulada *Os Cordéis de Raimundo Santa Helena, o Guerrilheiro da Utopia*. Seu autor: a professora Maria Cecília Malta Valle.

O poeta Raimundo Santa Helena foi, sem dúvida alguma, um poeta que deixou sua marca inconfundível na “cidade maravilhosa”. Esse trabalho destina-se a desvendar os mistérios desse “poeta-repórter” (como se autodenominava o próprio poeta). Suas coordenadas, segundo a autora, «começa pela informação, segue pela comunicação e chega à documentação. Aporta à morada do poeta-repórter: à casa da poesia, ao reino do cordel. O campo de luta do guerrilheiro da utopia.» (VALLE, 1988, p. 14).

Chegamos à tese da professora Márcia Abreu, uma das mais interessantes e mais revolucionárias que se tem escrito, devido ao fato da autora questionar toda uma tradição de estudos sobre o cordel. Segundo a autora, suas pesquisas começaram no ano de 1982, quando ela ainda era aluna do curso de Letras. Essa tese, cujo título é *Cordel Português / Folhetos Nordestinos: Confrontos – um estudo comparativo* (1993), ao transformar-se em livro, recebeu o título de *História de Cordéis e de Folhetos*, publicado em 1999.

Nesse trabalho pioneiro, a autora, partindo da constatação de que não havia nenhum folheto português no Brasil e, tampouco, bibliografia disponível sobre a LC portuguesa, empreendeu uma ampla pesquisa com vistas a comparar as duas tradições poéticas populares, para descobrir efetivamente se o cordel brasileiro era decorrente direto do

português, como afiançavam todos os folcloristas brasileiros.

Após longas pesquisas nos arquivos da Torre do Tombo, na Biblioteca Nacional e na Biblioteca da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa, a sua constatação contrariou inclusive as suas próprias expectativas, pois segundo a autora,

os folhetos portugueses eram completamente diferentes dos nordestinos. Nenhuma semelhança formal, condições de produção radicalmente distintas, apenas três casos de adaptação de uma mesma história nos anos iniciais de publicação no Nordeste. (ABREU, 2006, p. 11-12).

Partindo dessa premissa, a autora realizou um trabalho comparativo com o objetivo de confrontar as duas produções culturais normalmente associadas. A portuguesa foi sempre apresentada como fonte, origem ou matriz da brasileira. Segundo a autora, esse equívoco deveu-se a falta de um estudo comparativo verdadeiro que pusesse as duas tradições uma ao lado da outra, buscando cientificamente as ligações entre elas.

Na primeira parte do livro, a autora cita alguns parágrafos ilustrativos das opiniões de pesquisadores como Manuel Diegues Jr., Mário Souto Maior, Maria José F. Londres, Adriano da Gama Kury e Arnaldo Saraiva, nos quais todos, de uma maneira ou outra, afiançam a origem portuguesa do cordel brasileiro. Em seguida, a autora passa em revista a LC portuguesa, mostrando que esta se constitui como um gênero “editorial”, salientando, inclusive, que esta fórmula editorial não é uma criação portuguesa, «já que encontram publicações similares em quase todos os países europeus – basta que se pense nos *chapbooks* ingleses, na *littérature de colportage* francesa, nos *pliegos sueltos* espanhóis etc..» (ABREU, 2001, p. 23).

Finalmente, no capítulo final, intitulado “Formação da Poética Nordestina”, a pesquisadora, após a constatação de que cordel português não possui unidade como o nordestino, já que o primeiro, como fórmula editorial, abrangia todo tipo de textos, em prosa e em verso; ela conclui que

diferentemente da literatura de cordel portuguesa, que não possui uniformidade, a literatura de folhetos produzida no Nordeste do Brasil é bastante codificada. Pode-se acompanhar o processo de constituição desta forma literária examinando-se as sessões de cantoria e os folhetos publicados entre finais do século XIX e os últimos anos da década de 1920, período no qual se definem as características fundamentais desta literatura, chegando-se a uma forma “canônica”. (ABREU, 2001, p. 73).

O que se depreende dessa citação esclarecedora é que o cordel surgiu a partir das “sessões de cantoria”, ou seja, toma desta os seus modelos e estilos poéticos; além do mais, a partir dessa “codificação”, constitui-se um conjunto de folhetos que tornam-se modelar, constituindo-se um cânone que perdura até hoje.

Seguindo a vertente pouco explorada de estudos focados em poetas específicos, chegamos à Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, do sociólogo e professor Cláudio Henrique Sales Andrade, intitulada *Patativa do Assaré: As razões da emoção (aspectos de uma poética sertaneja)*.

Segundo o autor, esse trabalho é fruto do esforço de sintetizar e reunir o pensamento sociológico, os estudos literários e a poesia de Patativa do Assaré. Preocupado em detectar os elementos intrínsecos da obra desse poeta cearense que lhe conferiam singularidade e força, o autor buscou nos diversos capítulos de sua pesquisa estabelecer

Desde os princípios necessariamente paradoxais de uma poética da natureza mergulhada em luta social, passando pela vigência dos códigos da oralidade, a emulação representada pela tensão da disputa nos desafios, a função expressiva das tópicas do *mundo às avessas* e do *livro da natureza*, até chegar a questões como a dos valores éticos e das estratégias de convencimento e luta pela palavra, (...) (ANDRADE, 2004, p. 21).

Importa ressaltar o fato de o autor centrar-se, devido a sua formação sociológica, em dois poemas de marcado interesse social e ligado aos dissabores e lutas dos camponeses nordestinos. Apesar de ser este enfoque já quase um lugar-comum, um tópico recorrente nos estudos sobre a obra patativiana, a profundidade da análise hermenêutica desse trabalho lhe confere valor e importância. Ele busca, ainda, no segundo capítulo do livro, “testar a produtividade” de uma teoria do sociólogo Roger Bastide segundo a qual o desafio dos cantadores «seria a transposição para o plano simbólico de tensões subjacentes às sociedades primitivas que se estruturam a partir de oposições dualistas.» (ANDRADE, 2004, p. 22).

Na sequência, chegamos ao livro (2006), escrito a partir de uma dissertação de mestrado, da professora Angelica Höffler. Tomando como ponto de partida a floresta enquanto espaço mítico carregado de significados, a autora procurou rastrear os diversos significados atribuídos a esse espaço natural, partindo dos estudos semióticos da cultura e da oralidade. Seus objetivos iniciais foram encontrar nos folhetos as situações que envolvem a floresta e

perceber o embricamento do tempo mítico e do tempo histórico; assim como «observar como se efetua a manutenção de certos núcleos fundamentais e alguns mecanismos adaptativos de histórias que vêm de longe para a tradição cultural em que os folhetos produzidos no Nordeste se sedimentam.» (HÖFFLER, 2006, p. 20).

No primeiro capítulo, a autora procurou mostrar como as formas de encantamento oriundas das vozes poéticas carregadas de fé e religiosidade constroem imagens oníricas e proféticas ao penetrarem na “floresta-labirinto”. No segundo mostra como a «aventura, peregrinação e ascese são gradações de um caminho empreendido pelo herói.» (HÖFFLER, 2006, p. 21). E o terceiro e último, a autora trata a floresta como o lugar de plena realização de profecia, expressão de fé e devoção sertanejas. Este trabalho é importante na medida em que “desencanta” os mistérios subjacentes a todo um imaginário coletivo sertanejo esteticamente manifesto estruturalmente na tessitura do texto cordelístico. Um texto não no sentido “estruturalista” de algo fechado, mas um texto como voz atuante e viva, que procura interferir na realidade, buscando suportar as agruras da vida através do sonho profético encantador.

Saindo da região sudeste, comentaremos agora a dissertação de mestrado do Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília, da professora Maria Helenice Barroso, intitulada *Os cordelistas no D.F.: dedilhando a viola, contando a história* (2006). Nesse trabalho a autora procurou traçar, a partir da fundação da Casa do Cantador (1986) na cidade-satélite de Ceilândia³², o processo de transposição, produção e difusão da literatura de cordel pelos nordestinos imigrados para a região central do Brasil, por ocasião, é claro, da construção da nova capital brasileira, nos anos 50. Dentre as muitas preocupações da autora, a mais importante foi realizar «uma reflexão sobre os significados da produção e da transmissão da experiência do fazer cordel, para os cordelistas residentes no D.F., no período de 1986 aos dias atuais.» (BARROSO, 2006). A autora utilizou uma metodologia variada, desde a utilização de pesquisas de campo na forma de entrevistas utilizando questionários, assim como a utilização de documentos sobre a fundação da Casa do Cantador, como também pesquisa em jornais e revistas e, claro, um *corpus* de cordéis significativos que deram alicerce ao trabalho. Essa dissertação é interessante na medida em que inventaria as práticas e significados do cordel fora da região nordestina, assim como do eixo Rio-São Paulo, meta tradicional de imigração.

³² **Ceilândia** é uma região administrativa do Distrito Federal (DF), cidade-satélite situada a 26 quilômetros do Plano Piloto de Brasília. É a Região Administrativa com a maior população de nordestinos do D. F.

2.4 Ariano Suassuna e o Romanceiro Popular do Nordeste

Merece destacar, sem dúvida alguma, a enorme importância para os estudos sobre a literatura de cordel, o papel do escritor e ativista cultural Ariano Suassuna. Dizemos ativista porque ele mobilizou através de inúmeras palestras e ensaios, tanto artistas populares e eruditos, como intelectuais e estudantes universitários, não apenas no Nordeste, como em todo o Brasil.

Natural de João Pessoa, capital do estado da Paraíba, professor de Estética da Universidade Federal de Pernambuco, Ariano Suassuna foi e ainda é uma das referências primordiais quando se fala em cordel. Em sua obra romancística e teatral, ele sempre deixou clara e explícita a sua ligação com o cordel. Em seu artigo “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”, publicado em *Literatura Popular em Verso (Estudos)*, ele declara que o *Auto da Compadecida*, por exemplo, foi inspirado em três folhetos de cordel: «O primeiro ato (...) é baseado no folheto *O enterro do cachorro*, (...) publicado por Leonardo Mota sem indicação de autoria. (...) O segundo ato da peça é baseado na *História do cavalo que defecava dinheiro* (...)» (SUASSUNA, 1973, p. 159-160), de Leandro Gomes de Barros; e o terceiro está baseado no folheto *O Castigo da soberba*.

Ainda, como se isso fosse pouco, criou o Movimento Armorial, em 1970, utilizando o cordel como ponto de partida e fundamento teórico para o movimento. Assim ele esclarece as bases teóricas do movimento em seu *Manifesto Armorial*:

A Arte Armorial Brasileira é aquela que tem como traço comum principal a ligação com o espírito mágico dos “folhetos” do Romanceiro Popular do Nordeste (Literatura de Cordel), com a música de viola, rabeca ou pífano que acompanha seus “cantares”, e com a Xilogravura que ilustra suas capas, assim como com o espírito e a forma das Artes e espetáculos populares com esse mesmo Romanceiro relacionados. (SUASSUNA, 1974. s. p.)

Em *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*, escrito por Adriana Victor e Juliana Lins, o autor declara que ensinou em suas “aulas-espetáculo” a necessidade de se olhar o cordel com outros olhos, além da visão meramente folclórica e até sociológica, situando-o como arte, pois «A arte popular não é uma arte inferior – é uma arte diferente, na qual o povo se expressa como quer e como acha que deve se expressar. Não há qualquer relação de superioridade ou inferioridade entre as artes erudita e popular.» (apud VICTOR/LINS, 2007,

p. 82-83). Opinião similar encontramos no livro *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*, de M. Viegas Guerreiro, quando este se nega a aceitar a dicotomia entre culto e inculto, já que a «cultura é só uma, tudo o que aprendemos do nascer ao morrer, de nossa invenção ou alheia, sentados nos bancos da escola ou da vida. Não há uma *alta cultura* e uma *baixa cultura*, uma *cultura superior* e outra *inferior*, mas só a cultura. Acabemos de vez com essa absurda e injusta discriminação [grifos do autor].» (GUERREIRO, 1983, p. 25).

Em consequência de tudo isso, Suassuna defendeu e teorizou sobre o cordel através de inúmeros ensaios em revistas, jornais e livros de autores os mais diversos. Tanto isso é verdade que este coloca o cordel dentro do que ele chama de “Romanceiro Popular do Nordeste”, dividindo-o em dois grupos: a Poesia Improvisada e a Literatura de Cordel e de Tradição Oral Decorada. Assim explicita o autor a sua classificação publicada no livro *Seleção em Prosa e Verso*:

Em primeiro lugar, sei perfeitamente que o nosso não é mais o Romanceiro medieval ibérico: mas é, sem dúvida, herdeiro dele, de modo que o nome marca bem esse fato. (...) Depois, acontece que, a meu ver, o nome “Literatura de Cordel” só abrange os “folhetos” e “romances” impressos, vindo mesmo daí, ao que parece a denominação: os folhetos são vendidos pendurados em cordões, motivo da designação. Onde, então, nesse caso, ficariam colocados, em tal denominação, os versos da poesia improvisada pelos Cantadores? (SUASSUNA, 2007, p. 255).

Pelo acima exposto, fica clara a filiação de Suassuna aos pressupostos estabelecidos pelos folcloristas, quando este afirma ser o cordel “herdeiro” do Romanceiro ibérico. Outra afirmação que confirma a sua filiação ao discurso tradicional sobre o cordel, é o fato de afirmar que os cordéis eram vendidos “pendurados em cordões”, daí o nome “literatura de cordel”. Essa nomenclatura, de origem estritamente ibérica, foi transplantada para o Brasil somente a partir dos anos 60. Parece-nos estranho que Suassuna, tendo vivido tantos anos no sertão paraibano, não tenha percebido que os poetas populares vendiam seus folhetos diretamente no chão de feira, e não pendurados em cordões, como faziam os lusitanos.

Outro aspecto que demonstra a sua filiação às ideias forjadas dentro de pressupostos folclóricos é a sua classificação temática baseada em ciclos: do heróico; do trágico e épico; do maravilhoso; do religioso e de moralidade; do cômico, satírico e picaresco; do histórico e circunstancial; e do amor e fidelidade. Entretanto, o autor deixa claro que sua

classificação é meramente didática, não tendo a pretensão de esgotar o assunto, pois os temas se imbricam e se mesclam continuamente.

Terminada essa resenha introdutória dos estudos sobre o cordel que, repitimos, não teve intenção de analisar criticamente o discurso tradicional folclórico sobre o cordel, nem muito menos confrontá-lo com o novo discurso acadêmico, iniciaremos abaixo a nossa análise histórica da formação da literatura do cordel que, esperamos, seja tão frutífera quanto esclarecedora desse fenômeno literário popular tão importante para a literatura nacional.

III. A FORMAÇÃO DA LITERATURA DE CORDEL BRASILEIRA

3.1 Prolegômenos

Antes de adentrarmos efetivamente no tema deste capítulo, convém esclarecer

previamente alguns conceitos-chave e termos específicos com vistas a facilitar o entendimento do nosso objeto de estudo. Essa determinação prévia parece-nos fundamental para evitar ambiguidades, evitando mal entendidos, na medida em que determinados conceitos, palavras e expressões utilizadas pela Teoria, pela Crítica e pela História da Literatura adquirem um matiz diferenciado e específico em nosso trabalho historiográfico.

Sabemos da impossibilidade de analisar o nosso objeto de estudo sem antes possuir uma ideia clara da sua natureza intrínseca, suas características próprias; assim como as suas inter-relações com outras artes, como a gravura, a cantoria e o cinema. Não é nossa intenção estabelecer, neste momento, uma definição inequívoca e definitiva do cordel. Deixaremos para o futuro o estabelecimento de sua teoria: tarefa complexa e difícil que só será possível a partir do conhecimento diacrônico do cordel enquanto fenômeno sujeito a transformações e mudanças.

3.1.1 Literatura oral *versus* poesia narrativa impressa popular

Não concordamos com os autores que consideram o cordel uma literatura oral de tipo folclórico. O conceito de “folclore”, inventado pela burguesia inglesa³³, é uma etiqueta que visa separar, classificar e excluir do campo da “cultura” hegemônica, toda manifestação artística das classes consideradas inferiores economicamente: pobre faz artesanato, rico cria artes plásticas. Nessa perspectiva, considerar o cordel literatura oral implica apagar a sua natureza escrita e impressa, exclusiva das classes dominantes, tendo em vista que “oral”, segundo esse entendimento, relaciona-se, sub-repticiamente, a primitivo, inferior, analfabeto. Oral também se relaciona à ausência de grafia, ou seja, às culturas que, por não terem desenvolvido códigos escritos, foram consideradas inferiores do ponto de vista do evolucionismo dos finais do século XIX.

Segundo a professora García de Enterría, em seu livro *Literaturas marginadas*, essa dificuldade em separar o folclore das literaturas marginalizadas, como o cordel, reside no grau de proximidade existente entre elas, pois «la continua mezcla y confusión de géneros y temas, cuyo deslinde es una de las grandes tareas que, en el terreno de las literaturas marginadas y populares, al menos en algunas de ellas, esta tarea será doblemente difícil.» (ENTERRÍA, 1983, p. 24).

A oralidade presente no discurso do cordel é a mesma oralidade encontrada em

³³ Ver SILVA, Eduardo Ross, 1999, p. 34.

muitos textos canonizados pelas diversas histórias literárias nacionais, com diferenças de grau e tom. Quase toda a literatura europeia da Idade Média e do Renascimento foram compostas para serem lidas em voz alta. E mais, eram compostas de memória para, em seguida, serem transcritas para o papel. No Brasil, a *performance* do poeta popular em uma situação de oralidade nas feiras e mercados do Nordeste é a mesma que encontramos em um recital poético regado à vinho e petiscos sofisticados. A única diferença reside na posição social dos recitadores e dos ouvintes, pois os folhetos eram cantados e comprados nas feiras por pessoas analfabetas, após tê-los escutado e gostado da história, para serem lidos por parentes e amigos, posteriormente.

Em um ciclo de estudos sobre a literatura de cordel realizado, em 1976, na capital cearense, sob o patrocínio da Universidade Federal do Ceará, o professor Raymond Cantel acrescentou a palavra “popular” à definição “poesia narrativa, impressa”. Depois, em carta enviada a Veríssimo de Melo, em 1977, o professor francês assim se expressou em relação ao problema de se um poeta erudito ou escolarizado poderia escrever cordel: «As produções que têm autores não populares, evidentemente não são literatura de cordel. (...) O problema de fronteiras é sempre difícil. Até que nível de conhecimento ou de estudos pode ser considerado um autor como poeta popular?» (*Apud* MELO, 1982, p. 13-14).

Já o folclorista Câmara Cascudo, diz que «essa literatura de que você fala [a não-popular] é filha particular da literatura de cordel. Tem a autenticidade inspirativa, mas não tem a legitimidade expressional. Não é o do homem do povo, do poeta popular.» (*Apud* MELO, 1982, p. 15). Ponderemos sucintamente essas opiniões.

Em primeiro lugar, como bem salientou o professor Cantel, como podemos estabelecer a fronteira que separa um poeta popular de um não-popular, caso estabeleçamos como critério de avaliação o nível de conhecimentos e escolaridade? Pode um gênero literário, seja erudito como um soneto, ou popular como uma cantiga de mal-dizer, ser propriedade de uma classe social qualquer? É sabido o caso de pessoas pobres que entraram na universidade, adquirindo a retórica erudita, passando a escrever sonetos e outros gêneros poéticos. Ora, se uma pessoa pobre pode adquirir novos conhecimentos, enriquecendo a sua bagagem cultural, porque não pensar a possibilidade inversa? Ou seja, um poeta como Franklin Maxado, que começou a escrever cordel depois de formado em jornalismo, não pode escrever cordel autêntico? Esse tipo de preconceito, aliás, não é próprio apenas dos intelectuais, muitos poetas populares absorveram essa idéia ridícula e sectária. Importa lembrar, ainda, a existência dos chamados intelectuais orgânicos (categoria definida por Gramsci), ou seja, os que nasceram na classe pobre, intelectualizaram-se, mas continuam

mantendo a ligação efetiva com o povo.

Em segundo lugar, quando Cascudo fala de legitimidade expressiva, de que legitimidade fala o folclorista? Ou melhor, quem fornece o estatuto de legitimidade para as produções cordelísticas? Os intelectuais e folcloristas? Os próprios poetas populares? A ABLC? Os leitores ou ouvintes? Os editores ou tipógrafos? Pensar em legitimidade implica pensar os estatutos normativos que definem o que é ou não é literário e quem é ou não é escritor. No caso do cordel, como se trata de um tipo de literatura marginal, sem o menor prestígio social, essa “subliteratura” só pode ser feita por ignorantes mesmo, sendo impossível uma pessoa culta conseguir descer a um nível tão baixo. O que, aliás, contraria as observações de historiadores culturais como Peter Burke, quando em seu livro *La cultura popular en la Europa moderna*, refere-se ao “biculturalismo”³⁴ das elites europeias:

Acuñé este concepto, inspirándome en el modelo del “bilingüismo”, para describir la situación de los miembros de las élites quienes aprendieron, como todo el mundo en su niñez, “canciones y cuentos” populares, pero que al mismo tiempo participaban de una cultura “alta” o “instruida” que recibían en las escuelas, en las universidades, en las cortes y en otros lugares a los que no tenía acceso el pueblo comun. (BURKE, 1991, p. 21)

Atrás dessa falácia “purista” esconde-se um terrível preconceito, daí o brado de intelectuais saudosistas contra o cordel noticioso, o cordel informativo, alegando ser estes “comerciais”, “impuros”, pois contrários ao modelo estabelecido por eles mesmos.

Popular não significa “que pertence exclusivamente ao povo”, sem possibilidade de apropriação por outra classe social. Quantos produtos culturais nasceram junto ao povo e foram depois absorvidos por outras classes sociais? E a recíproca é verdadeira. Como estabelecer cientificamente o que é ou não é popular, o que é ou não é culto? Historicamente, pobres e ricos, plebeus e nobres, sempre absorveram uns dos outros algum tipo de conhecimento, de objeto material, de crenças, valores, etc. A história da humanidade é a própria história dessa negociação conflitiva, na qual, quase sempre, os mais fracos saem perdendo. A luta de classes é também a luta pelos bens simbólicos. A própria luta, em si, é simbólica.

Então o que significa popular? Para nós, quase nada, ou melhor, significa tanta

³⁴ Ver Lígia Vassalo, em *O sertão medieval: origens europeias do teatro de Ariano Suassuna* (Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1993), onde ela discute sobre essa polarização erudito/popular, mostrando que a elite produzia nessas duas culturas.

coisa que acaba não significando nada em concreto. Dizer que algo é popular abrange tanto o que é feito “pelo” e “para” o povo em geral, a população inteira de um país, sejam pobres ou ricos. Também significa tudo aquilo que adquiriu popularidade, que “caiu no gosto” do público, obtendo um grande êxito comercial. E ainda se diz daquela pessoa simpática, amiga de todo o mundo: “fulano é muito popular no seu bairro”. E, por último, significa tudo aquilo que opõe-se a culto, “chique”, o contrário de erudito, “clássico”.

Seguimos utilizando esse adjetivo justamente para marcar essa diferença. Um procedimento meramente didático e delimitador de duas dimensões sociais que, apesar de se intercomunicarem constantemente, não deixam de possuir características próprias. Numa sociedade profundamente hierarquizada como o Brasil, onde há verdadeiros abismos separando pobres e ricos, proletários e patrões, esse procedimento adquire importância na medida em que marca esferas efetivamente separadas.

Todavia, sabemos da imperfeição dessa adjetivação, pois o melhor seria empregá-lo no plural, fugindo da impressão de falsa homogeneidade aparentada pelo singular. Não há uma única classe popular, há várias. Cada uma delas com as suas vicissitudes próprias. Popular são a classe operária urbana e a classe dos cortadores de cana rurais, a classe dos empregados domésticos urbanos e dos capatazes das fazendas de gado rurais.

3.1.2 A expressão “literatura de cordel”

Convém agora um esclarecimento relativo a utilização do sintagma “literatura de cordel” e sua origem ibérica, já que em quase todos os estudos sobre o cordel, é unânime a opinião a favor dessa origem estrangeira. A aparição no Brasil desse sintagma novo deveu-se, provavelmente, a Sílvia Romero, a partir dos seus estudos sobre a cultura popular, publicados no livro *Estudos sobre a poesia popular no Brasil*, como vimos anteriormente.

Em seu livro *Memória das vozes: Cantoria, romanceiro & cordel*, a prof^a. Idelette dos Santos salienta que o termo “cordel” era utilizado, desde o século XVIII, em Valença, no sul da Espanha, designando um cordão ou uma linha. Ainda no mesmo século, em Portugal, empregou-se o termo para designar um tipo de “teatro de cordel”.

A partir desse cordão que serve de suporte para a venda das pequenas brochuras nos mercados e outros lugares públicos, a palavra compõe uma série de expressões designando o produto vendido: *farsas de cordel*, *entremezes de cordel* ou *teatro de cordel*, que se referem somente às produções teatrais vendidas na rua, *livraria de cordel*, que se

restringe a um tipo de comércio de livraria, *literatura de cordel*, enfim, cuja aceitação se estende a toda obra literária de origem popular, exposta à venda sobre um cordão. (SANTOS, 2006, p. 61).

Assim, verdadeiramente, a utilização desse sintagma nominal não define efetivamente um tipo de literatura, mas simplesmente a maneira como esses objetos impressos eram expostos à venda, «penduradas ao longo dun cordel fixado por alfinetes ou pinzas de colgar roupa, polas feiras e rúas das principais cidades españolas, principalmente as do centro, este e sur, como Madrid, Barcelona e Sevilla; e tamén presos directamente por cima da roupa de cegos vendedores ambulantes.» (OLIVEIRA, 2006, p. 35). No Brasil, nunca se vendeu folhetos dessa maneira. Nossos poetas simplesmente os colocavam dispostos no chão, forrados com uma manta de pano ou plástico. Alguns até, mais criativos, os dispunham dentro de maletas de madeira que, quando abertas, tornavam-se expositores práticos e fáceis de serem montados e desmontados, de forma a que pudessem rapidamente recolher os folhetos quando da chegada dos fiscais de feira. Só modernamente, por influência do nome importado, é que alguns poetas passaram a expô-los, sobretudo em feiras de livro, pendurados em cordas de nylon.

O surgimento dessa expressão, tanto na Europa como no Brasil, ainda não foi fixado com precisão; provavelmente, segundo Carlos Nogueira, em seu livro *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*, foi «Teófilo Braga quem primeiro consagra no nosso país [Portugal], de forma convincente, a designação “literatura de cordel”, que decerto recebemos de Espanha, porventura na primeira metade do século XIX, ou mesmo durante o século XVIII.» (NOGUEIRA, 2004, p. 9). Segundo o poeta Gonçalo Ferreira da Silva, em *Vertentes e evolução da literatura de cordel*, «o verbete cordel começou a marcar os primeiros e vacilantes passos a partir da publicação do Dicionário Contemporâneo de [Caldas] Aulete em 1881.» (SILVA, 2001, p. 14).

Somente a partir dos anos 60, aproximadamente, a expressão ganhou força com as primeiras abordagens levadas a cabo pelos investigadores estrangeiros, como o francês Raymond Cantel que, trazendo essa nomenclatura da Europa, sub-repticiamente impuseram-na no Brasil; tanto que os próprios poetas passaram a utilizá-la, canonizando-a. Antigamente, os poetas simplesmente denominavam suas obras de “foiêtos”. O investigador Liêdo Maranhão recolheu as seguintes denominações: livro de Ataíde, estória do meu padrinho (em referência ao Padre Cícero Romão Batista), arrecifes (por serem provenientes, em sua maioria, da cidade pernambucana de Recife) e Abecês. A professora Ana Maria de Oliveira

Galvão, em seu livro *Cordel: Leitores e Ouvintes*, enumera os seguintes nomes a partir do depoimento de produtores e consumidores: Livrinho de feira, livro de estórias matutas, romance, folhinhas, livrinhos, livrozinho ou livrinho véio, livro de estória antiga, livro de poesias matutas, foieto antigo, folheto de história de matuto, poesias matutas, histórias de João Grilo, história de João Martins de Athayde ou simplesmente livro. Como percebemos, “literatura de cordel” é uma denominação que nos veio de fora, por contaminação dos investigadores que ao entrevistarem os poetas, legaram a estes a nova nomenclatura.

A professora Márcia Abreu, prefere chamar “literatura de folhetos”, para marcar a diferença em relação à sua congênere portuguesa, considerada por ela totalmente diferente da nossa. Sem desmerecer a pertinência de tal nomenclatura, preferimos seguir utilizando a expressão anterior devido ao seu alto grau de aceitação junto à classe dos poetas populares, sendo, portanto, infrutífero, quando não totalmente contraproducente, tentar modificar o que já goza de ampla aceitação e prestígio.

3.1.3 O texto, o suporte e a leitura

A literatura de cordel é um fenômeno cultural de caráter regional que, apesar de, nos seus primórdios, estar intrinsecamente ligado à oralidade, essa condição inicial foi, paulatinamente, sendo ampliada, ganhando um novo *status* quando da sua impressão em folhetos populares. Definir, portanto, a literatura de cordel, implica caracterizar, primeiro, o discurso plasmado em textos impressos; segundo, o suporte específico em que esses textos foram veiculados; e, terceiro, as maneiras e práticas intimamente ligadas a recitação/audição desses textos por parte dos poetas/ouvintes.

Ao contrario dos *pliegos sueltos* espanhóis e as Folhas volantes portuguesas que veiculavam textos de toda ordem, incluindo os teatrais, o cordel distingue-se destas por não apresentar o modo dramático, caracterizado pela ausência da categoria do narrador. Nele encontramos o modo lírico, no qual o autor simplesmente expressa as suas opiniões pessoais sobre questões sociais, políticas, econômicas, morais, etc.; e o modo épico, no qual o poeta conta histórias reais ou inventadas, com o narrador tanto em primeira como em terceira pessoa, com ou sem a presença de diálogos entre os personagens. Entretanto, esse dois modos aparecem muitas vezes misturados, com a predominância do modo narrativo sobre o lírico, pois a intenção precípua do cordel é contar uma história, um acontecimento, ou até mesmo um embate entre dois oponentes, seja em forma de peleja poética ou simples discussões reais ou inventadas.

Como discurso predominantemente narrativo em verso (rarissimamente em prosa), o cordel é dotado de uma métrica específica de acordo com a forma poética ou o gênero textual utilizado. Essas formas e gêneros, (segundo hipótese defendida, principalmente, pela professora Márcia Abreu) são oriundos da cantoria³⁵ ou repente, modalidade literária de poesia improvisada de natureza oral muito difundida no Nordeste brasileiro.

Assim, a “sextilha heptassilábica” é, de longe, a forma poética mais utilizada. Essa modalidade, de acordo com a prof^a Elba Braga Ramalho, é amplamente utilizada pela Cantoria e constitui, normalmente, o estilo cujos cantadores iniciam as suas pelepas. Em seu artigo “A Cantoria nordestina à luz da fraseologia musical”, a estudiosa acrescenta que «do ponto de vista musical, os versos estão sempre articulados em três segmentos que correspondem a três grandes momentos da articulação da melodia.» (RAMALHO, 2000, p. 149). Ou seja, cada par de versos constitui uma única frase rítmica ou melódica que se divide em dois versos, com cesura bem marcada, adaptando-se perfeitamente às limitações espaciais do folheto. Por esse motivo costuma-se dizer que rimam, na sextilha, os versos 2, 4 e 6, ficando os demais em branco.

A “setilha”, também heptassilábica, uma criação do cantador alagoano Manuel Serrador, também chamada “sete linhas ou sete pés”, é a estrofe na qual rimam os versos segundo e quarto, o quinto com o sexto e o sétimo com o segundo e o quarto. Para ilustrar, reproduzimos uma estrofe extraída do livro *Antologia Ilustrada dos Cantadores*, de Francisco Linhares e Otacílio Batista, do qual obtivemos a informação acima da criação desse estilo poético:

Amigo José Gonçalves
Amanhã cedinho, vá
A Quatis, onde reside
Compadre João Pirauá;
Diga, a ele, desta vez,
Que amanhã das seis às seis,
Deus querendo, eu chego lá!
(1982, p. 15)

³⁵ Arte ou ação de cantar e *tirar versos*, executada pelos Cantadores populares do Brasil, sob várias formas e gêneros, destacando-se o ABC, a Advinha, o Beira-mar, a Carretilha, a Colcheia, a Décima, o Desafio, a Despedida, a Embolada, o Gabinete, o Galope, a Janeira, a Ligeira, a Loa, o Moirão, o Martelo, o Oiteiro, a Parcela, a Peleja, o Testamento, a Toada, o Trocado, além da Sextilha e do Quadrão, entre outros. (CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d., p. 37)

Esta singela estrofe, pelo seu caráter explicitamente circunstancial em uma situação de cantoria, expõe entre os versos quinto e sexto, um aspecto interessante. A de que as rimas por serem eminentemente sonoras, podem ser toantes ou consoantes, dependendo da maior ou menor influência da escrita sobre o poeta. Por isso, é comum escutar entre os cordelistas e cantadores atuais a afirmação taxante de que somente a rima consoante é verdadeira e perfeita, delatando claramente a influência da escrita erudita em suas produções.

E a “décima setissilábica”, também chamada de “décima comum”³⁶, é a forma poética menos utilizada na LC. Foi amplamente utilizada entre os primeiros cordelistas, entre os seus fundadores, provavelmente por estarem muito mais próximos do universo da cantoria que os poetas atuais. De difícil estrutura, possui um esquema de rimas complexo (*abbaaccddc*), sendo justamente, entre os cantadores, o estilo utilizado no clímax da peleja, o momento no qual os poetas entram em contenda aberta com a intenção de denegrir e sobrepujar o adversário. A título de exemplo, transcrevemos a primeira estrofe do folheto *A sogra enganando do diabo e a alma de uma sogra*, de Leandro Gomes de Barros, reeditado recentemente pela Tupynanquim Editora, de Fortaleza:

Dizem, não sei se é ditado
Que ao diabo ninguém logra;
Porém vou contar o caso
Que se deu com minha sogra.
As testemunhas são: eu,
Meu sogro que já morreu
E a velha que é falecida.
Esse caso foi passado
Na rua do Pé Quebrado
Da vila Corpo Sem Vida.
(2004, p. 1)

Ao nível dos suportes, ou seja, em relação a natureza material do folheto enquanto veículo portador do discurso poético, consideraremos sucintamente dois aspectos: o primeiro relaciona-se com o formato que, de acordo com o *Dicionário do livro*, é a «disposição do livro em relação ao número de vezes em que a folha foi dobrada», o qual recebe nomes específicos

³⁶ Décima comum é na verdade o conjunto de quatro décimas obedecendo o esquema de rimas ABBAACCDDC, cada uma das décimas glosando um pé de mote constituído de quatro versos. (ALVES SOBRINHO, José. *Glossário da Poesia Popular*. Campina Grande: Editel, 1982, p. 23)

conforme a quantidade de folhas e páginas decorrentes dessa operação; assim temos o «Formato in 4º... que dá à folha oito páginas»; o «Formato in 8º... que dá à folha dezaseis páginas»³⁷, etc. Atualmente, a esmagadora maioria dos cordéis são impressos *in 4º*, medindo, aproximadamente, 15 a 17cm x 11 cm, grampeados ou costurados e com capas de cores variadas. O papel da capa é de melhor qualidade do que o dos cadernos em que são impresos os versos.

Já o segundo aspecto a considerar relaciona-se com a ilustração das capas. Como iremos demonstrar mais detalhadamente no momento propício, a xilogravura nunca foi uma característica específica do folheto. No início, eles nem sequer tinham ilustrações; depois, com o passar do tempo, os poetas, com a intenção de melhorar a qualidade dos folhetos (para vendê-los melhor), passaram utilizar clichês³⁸ de zinco, feitos a partir de ilustrações das mais variadas fontes, como cartões postais, ilustrações de revistas e desenhos feitos à mão mesmo. A xilogravura só viria a predominar como técnica para a ilustração das capas a partir dos anos 50, devido à carência de meios para adquirir esses clichês; o que fez com que José Bernardo da Silva, em Juazeiro do Norte (CE), confeccionasse seus próprios clichês em madeira, material mais barato e fácil de conseguir. Por isso, não tem sentido algum a falácia saudosista em considerar como ilegítimas ou descaracterizadoras capas coloridas impressas em *off-set*, notadamente as da Editora Prelúdio, de São Paulo, ou até mesmo a da Tupynanquim Editora, de Fortaleza. Os poetas populares sempre buscaram (e continuam a buscar) meios adequados a tornar seus produtos mais “vistosos” aos olhos dos seus compradores. Qualquer estudioso³⁹ sério, com um mínimo de conhecimento diacrônico, sabe disso perfeitamente.

Nas capas, normalmente, apareciam o nome do autor, o título da obra, o nome da tipografia impressora e o seu endereço. Alguns colocavam também a data da publicação, o preço, o local de venda e o endereço do autor que, na maioria das vezes, era também o local de venda. Na contra-capas, frequentemente, publicavam-se anúncios de folhetos e avisos aos leitores e revendedores. Hoje em dia, também incluem-se pequenas bibliografias dos autores, informações sobre a natureza do cordel e as suas possíveis utilizações como material didático nas escolas, etc.

Finalizando, com relação à leitura, é importante assinalar que essa operação

³⁷ FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988, p. 149)

³⁸ “Plancha de metal, madera, piedra, etc., destinada a la reproducción de estampas”. (SOUSA, José Martínez de. *Diccionario de Tipografía y del Libro*. 2. ed., Madrid: Paraninfo S.A., 1981, p. 41).

³⁹ Ver o livro de Liêdo Maranhão intitulado *O Folheto Popular: sua capa e seus ilustradores*. Recife: Editora Massangana, 1981; assim como o de Franklin Maxado, *Cordel, Xilogravura e Ilustrações*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982; e o da professora Ruth Brito Lêmos Terra, *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste 1893-1930*. São Paulo: Global Editora, 1983.

intelectual de descifração de códigos linguísticos é radicalmente diferente da ideia moderna de leitura. Refiro-me à leitura em silêncio, leitura íntima e reflexiva tão natural nos dias de hoje. Roger Chartier, inclusive, estabelece como a primeira revolução da leitura justamente a passagem da leitura em voz alta para a leitura silenciosa. O poeta popular e o seu público comumente liam em voz alta, raramente em silêncio, sobretudo na zona rural. Ler faz parte de um conjunto de práticas sociais comunitárias que são levadas a termo em situações específicas, motivadas. Dentro do universo de oralidade mista, a palavra só tem força quando pronunciada, seja cantada ou recitada. Tanto é verdade que muitos poetas, sobretudo os mais antigos, negavam-se a “soltar” seus poemas, alegando que eles perderiam a graça e o encanto, ou seja, aquela “aura” secular, segundo Walter Benjamim. Todavia, na área urbana, essas práticas comunitárias de leitura foram perdendo a sua funcionalidade, levando muitos leitores a praticarem uma leitura silenciosa. Vale a pena transcrever o depoimento de Zé Moreno sobre as funções da leitura nas áreas rurais e urbanas:

Era a única diversão, nas bocas de noite aquele que sabia ler pr'aquela matutada que não sabia, ia tudo para lá... Ele ia ler e mentir, né? E aquela matutada de boca aberta, escutando... Ninguém sabia ler, só ele que sabia, e ele era o campeão. Já aqui não, aqui todo mundo sabe, cada um lê para si e acabou a história. [...] Lá era a coletividade e aqui é cada um para si. Ninguém interessa. Tá lendo aqui, o outro tá fazendo uma toada ali... [...] O camarada sem concentração, assim é melhor [...] Pegar os seus livrinho, levar para sua casa, ficar em casa e ler à vontade. Quer dizer, bem individualista, lá era a coletividade, né? Lá um dia para todos e aqui cada um lia para si. A diferença era só essa. (*Apud* GALVÃO, 2001, p. 168).

No entanto, o interesse dessa leitura em voz alta não reside unicamente na expectativa de resolução de conflitos ou no desvelamento dos enredos, mas e, principalmente, pela possibilidade «de rememoração e contínua apropriação de conceitos, práticas, ideias gerais e universais, não referidos a um contexto imediato, presentes nas histórias.» (GALVÃO, 2001, p. 163). Dessa forma, os poemas não são descartáveis, mesmo aqueles noticiosos. Daí os folhetos serem lidos de maneira intensiva, buscando a memorização completa deles, pois somente dessa maneira, poderiam ser apreendidos e estocados na memória. A leitura, a compreensão e a apropriação das histórias estão intrinsecamente relacionadas com essa prática.

Estabelecida essas distinções preliminares, cabe-nos considerar dois aspectos que

se imbricam: a leitura-recitação do poeta e a leitura-audição do leitor. Num primeiro momento, no momento da *performance* relacionada à venda dos folhetos nas feiras, tanto o poeta como o seu potencial leitor-comprador participam dessa leitura-recitação-audição. O papel do corpo tem muita importância, pois o poeta utiliza cenicamente tanto a voz com suas modulações e pausas, como o corpo mesmo, com seu gestual e expressões faciais. Cabe também ao poeta, concomitantemente, analisar as expressões corporais e faciais do seu leitor para saber o tempo preciso para utilizar as estratégias de *marketing* adequadas à cada situação, tais como digressões e comentários relativos à história e, principalmente, a interrupção da história antes do seu desfecho final, antes do seu clímax, fazendo com que os leitores-ouvintes comprem-na para conhecer o seu desfecho. Enfim, o poeta para ser bem sucedido, deve saber manejar um repertório de técnicas de captação da atenção do leitor que passa no vai-e-vem das feiras e mercados nordestinos.

Num segundo momento, o leitor, após a compra do folheto, - leitor que é, na maioria das vezes analfabeto ou semi-analfabeto – leva-o para casa para ou lê-lo em voz alta para a sua família, ou para pedir a alguém mais adestrado à leitura que o faça. É nesse momento que a leitura-audição torna-se uma prática comunitária de apropriação de formas e conteúdos, reconstrução e reelaboração de imaginários compartilhados pela comunidade. Todavia, além da compra de folhetos, os leitores tomam ou emprestam os seus folhetos para serem lidos, havendo até o caso de pessoas totalmente analfabetas que compravam folhetos para serem lidos por um membro da família, muitas vezes os filhos, ou até mesmo pela esposa.

3.1.4 Obras, folhetos e romances

O medievalista Paul Zumthor prefere chamar de “obras” às produções poéticas que utilizam a voz como veículo propagador ou suporte. Efetivamente, em uma *performance* oral, tanto improvisada como decorada, utilizar a palavra “texto” ocasiona uma certa ambiguidade desnecessária, sem esquecer a forte carga “escritocêntrica” que essa palavra suscita. Mesmo sabendo que o cordel é um texto impresso, preferimos utilizar a denominação “obra” devido ao fato de que, mesmo hoje em dia, muitos poetas populares (incluindo os alfabetizados) continuam compondo e difundindo as suas obras com o auxílio da voz.

Para nós, obras serão as produções poéticas individualizadas, tanto dos cantadores como dos poetas de cordel, ou seja, todos os poemas narrativos com início, meio e fim, publicados ou não em folhetos, mas que foram guardados tanto pela memória tradicional,

como publicados em antologias e coletâneas.

Folhetos serão os suportes nos quais essas obras foram impressas para serem fruídas pelos leitores-ouvintes. Em um mesmo folheto poderão aparecer várias obras diferentes, por isso, em certas ocasiões, utilizaremos a expressão “folhetos múltiplos” justamente para marcar claramente o fenômeno. Todavia, por razões estilístico-textuais, poderemos utilizar uma ou outra denominação quando estivermos abordando a produção literária de autores que raramente publicaram mais de uma única obra em cada folheto⁴⁰, como é o caso de João Martins de Athayde.

É por esta razão que os próprios poetas populares utilizam a palavra folheto como uma categoria classificatória, muito mais coerente e significativa que as classificações por ciclos dos folcloristas e estudiosos.

No Brasil, muitos estudiosos como Câmara Cascudo e Manuel Diegues Jr., por exemplo, criaram classificações temáticas divididas em torno dos chamados “ciclos”, como o do gado, de bandoleiros, religiosos, etc. Ariano Suassuna, segundo Eduardo Diatahy B. de Menezes, no seu ensaio “Das classificações temáticas da Literatura de Cordel: uma querela inútil”, afirma que aquele escritor propôs duas classificações, uma popular e outra erudita; a primeira, apresentada no seu *Romance da pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta*, estabelece «dois tipos de romances: o “versado e rimado”», ou em *poesia*; e o «“desversado e desrimado”, ou em *prosa*»; e depois, «entre os romances versados, havia sete tipos principais: os romances de amor; os de safadeza e putaria; os cangaceiros e cavalarianos; os de exemplo; os de espertezas, estradeirices e quengadas; os jornaleiros; e os de profecia e assombração.» (SUASSUNA, 1970, p. 56-58); e a segunda,

aparece, numa versão refundida, na introdução que o escritor fez para a Antologia, tomo III, volume 2, de Literatura Popular em Verso, da Fundação Casa de Rui Barbosa: “reformulo a tentativa de classificação dos folhetos nordestinos da seguinte maneira: Ciclo heróico, trágico e épico; Ciclo do fantástico e do maravilhoso; Ciclo religioso e de moralidades; Ciclo cômico, satírico e picaresco; Ciclo histórico e circunstancial; Ciclo de amor e de fidelidade; Ciclo erótico e obsceno; Ciclo político e social; Ciclo de peijas e desafios” (Disponível em: <http://www.bahai.org.br/cordel/classes.html>, acessado em: 7/6/2006).

⁴⁰ Da mesma maneira os críticos literários e historiadores utilizam a palavra “livro” para designar uma determinada “obra” pelas mesmas razões acima propostas.

Dentre as muitas classificações propostas pelos estudiosos, a que nos parece mais adequada e próxima da realidade, é a “classificação popular” utilizada pelos próprios poetas consubstanciada na ampla pesquisa *in loco* realizada por Liêdo Maranhão, em seu livro *Classificação Popular da Literatura de Cordel*. O que não quer dizer que esta seja a mais apropriada ou a melhor dentre as outras propostas, já que qualquer tentativa de classificação de fenômenos de natureza cultural será sempre incompleta na medida em que a realidade modifica-se a cada instante. Por esse motivo, quando conviermos ser necessário, poderemos modificá-la, guardando as devidas ressalvas.

Basicamente, quanto ao formato dos suportes, os poetas dividem as suas publicações em “folhetos e romances”, dependendo do número de páginas que contêm, «reservando a denominação de folheto para os trabalhos de 8 e 16 páginas, sendo os de 24, 32, 48 e 64 páginas conhecidos como romances. Destes, os dois últimos não são mais publicados por causa do alto custo da impressão tipográfica (...)» (1976, p. 13). Esses dois tipos são, por sua vez, subdivididos ora de acordo com o tema, ora em função de categorias formais e estruturais, e até de personagens históricos marcantes, a saber: folhetos de conselhos, de eras, de santidade, de corrupção, de cachorrada ou descaração, de profecias, de gracejo, de acontecidos, de carestia, de exemplos, de fenômenos, de discussão, de pelejas, de bravuras ou valentia, de ABC, de Padre Cícero, de Frei Damião, de Lampião, de Antonio Silvino, de Getúlio, de política, de safadeza ou putaria e de propaganda; e romances de amor, de sofrimento, de luta e de príncipes, fadas e reinos encantados.

A lógica que está por trás desse grande número de subcategorias reside no fato de que tanto os poetas como os agentes quando estão vendendo os folhetos nas feiras, divulgam oralmente os títulos, razão pela qual eles deverão claramente oferecer uma noção bastante aproximada do assunto abordado pela obra ao potencial leitor-comprador. Assim, esses subgêneros foram formando-se empiricamente a partir do íntimo relacionamento dos poetas e agentes com o seu público. O leitor, quando se dirigia ao poeta, perguntava se ele possuía o folheto de tal ou qual assunto ou de alguma pessoa importante, inspiradora de uma grande quantidade de títulos, constituindo-se em um subgênero. Noutra ocasião indagava sobre folhetos de “peleja” ou de “ABC”, ou ainda sobre um “romance de amor”, de “sofrimento”, etc.

Quando os cordelistas utilizam a palavra “romance” para designar certos tipos de histórias, não sabemos se o fazem com referência ao romanceiro tradicional, ou se

simplesmente em referência aos Romances⁴¹ modernos ou até mesmo aos melodramas românticos popularizados pelas Revistas Ilustradas, pelos Folhetins românticos publicados em rodapés de jornais, pelo rádio e também pelo cinema. Todavia, podemos supor, que essas designações tenham servido de modelo para diferentes autores em momentos históricos distintos.

A primeira acepção da palavra romance pode ter sido utilizada para designar o “Romances de príncipes, fadas e reinos encantados”, como a *História de Juvenal e Leopoldina* e a *História do Pavão Misterioso*, de João Melchíades; a *História de Juvenal e o dragão*, a *História do reino da pedra fina* e a *História de Pedro Cem*, de Leandro Gomes de Barros, entre outras; sobretudo no período de formação, até meados da segunda década do século XX, onde a maioria dos personagens eram oriundos da nobreza e os reinos situados em terras distantes ou imaginárias.

A segunda, mais moderna, pode ter funcionado para designar os subgêneros de histórias de amor, de sofrimento e de valentia, pois segundo Liêdo Maranhão, «como os “romances de amor”, inspiram-se, com frequência, os de “sofrimento” em novelas⁴² de rádio e “dramas” de circos pobres, desses que circulam pelo interior, ou em fitas de cinema.» (SOUSA, 1976, p. 99).

Todavia, como bem estudou Câmara Cascudo, em seu livro *Cinco Livros do Povo*, houve romances (ele prefere utilizar a palavra novela) tradicionais que circularam enormemente pelo sertão nordestino, em velhas traduções portuguesas, guardadas pelos ricos fazendeiros como autênticos tesouros, que podem também ter contribuído para o fenômeno acima exposto. Trata-se da Literatura Tradicional que «recebemos impressa há séculos e é mantida pelas reimpressões brasileiras depois de 1840.» (CASCUDO, 1995, p. 13). A saber: a *História da Donzela Teodora*, a *História de Roberto do Diabo*, a *História da Princesa Magalona*, a *História da Imperatriz Porcina*, a *História de João de Calais* e a *História do Imperador Carlos Magno e dos Doze Pares de França*.

Atualmente, segundo Irani Medeiros existem três modalidades ou tipos de cordel, numa classificação geográfica que «refletem pelo menos três nordestes bastante característicos: primeiro, o cordel da área rural; segundo, o cordel da área urbana e, por último, o cordel das grandes metrópoles.» (MEDEIROS, 2002, p. 14). Vale salientar que os cordelistas dos grandes centros urbanos como São Paulo e Rio de Janeiro, por exemplo, são

⁴¹ No Brasil, Romance é sinônimo de Novela, ou seja, um gênero de prosa ficcional estabelecido modernamente a partir do Romantismo.

⁴² Existem as novelas de rádio e as novelas de televisão. Entretanto, como gênero literário, novela também designa um tipo de romance curto.

quase todos emigrantes ou filhos e netos destes, vindos dos mais diversos estados do Nordeste brasileiro, como Ceará, Pernambuco, Paraíba e Bahia, entre outros.

3.2 A Escola do Teixeira: Matriz do cordel

CANTADORES DO NORDESTE

*Anteontem, minha gente
Fui juiz numa função
De violeiros do Nordeste
Cantando em competição.
Vi cantar Dimas Batista,
Otacílio, seu irmão.
Ouvi um tal de Ferreira,
Ouvi um tal de João.
Um a quem faltava um braço,
Tocava cuma só mão;
Mas, como ele mesmo disse,
Cantando com perfeição,
Pra cantar afinado,
Pra cantar com paixão,
A força não está no braço,
Ela está no coração.
Ou puxando uma sextilha
Ou uma oitava em quadrão.
Quer a rima fosse em inha,
Quer a rima fosse em ão,
Caíam rimas do céu,
Saltavam rimas do chão!
Tudo muito bem medido
No galope do sertão.
A Eneida estava boba,
O Cavalcante, bobão,
O Lúcio, o Renato Almeida;
Enfim toda a comissão.
Saí dali convencido
Que não sou poeta, não;*

*Que poeta é quem inventa
Em boa improvisação,
Como faz Dimas Batista
E Otacílio, seu irmão;
Como faz qualquer violeiro
Bom cantador do sertão,
A todos os quais, humilde,
Mando a minha saudação!*

(BANDEIRA⁴³, Manuel. *Estrela da Vida Inteira*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 25ª ed., 1993, p. 256-257)

Chama-se “Escola do Teixeira” o grupo de poetas populares improvisadores que surgiu na serra do Teixeira (PB/PE), pertencente ao Planalto da Borborema – acidente geográfico que assinala a separação entre o litoral e o sertão, conformando uma região de transição chamada de agreste. Essa foi a «primeira grande escola de cantadores (...). Malgrado pudesse ter havido grupos de poetas alhures, o grupo do Teixeira é indiscutivelmente o mais conhecido.», segundo sugere Candace Slate em seu livro *A vida no barbante: A Literatura de cordel no Brasil* (1984, p. 12).

Os irmãos Dimas e Otacílio Batista, citados acima por Manuel Bandeira, foram dois poetas nascidos na cidade pernambucana de São José do Egito⁴⁴, mas que descendem diretamente dos Nunes-Batista, o tronco familiar que originou a árvore frondosa da Cantoria de viola, da qual falaremos mais detidamente abaixo, quando mostraremos sucintamente a genealogia dos principais cantadores oriundos dessa serra paraibana.

Quando Bandeira refere-se a ser “juiz numa função”, ele está referindo-se aos Festivais de Cantadores e Repentistas – competições poéticas a maneira dos antigos “jogos florais” medievais, no qual os cantadores duelam entre si, sendo julgados por pessoas do universo da cantoria, assim como por poetas eruditos e intelectuais, que são convidados a

⁴³ Manuel Carneiro de Souza Bandeira (19/4/1886, Recife – 13/10/1968, Rio de Janeiro) Poeta pernambucano membro da Academia Brasileira de Letras (1940), exerceu o jornalismo, como crítico e cronista. Participou da Semana de Arte Moderna, em 1922, junto com Mário de Andrade e outros. (*Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 48)

⁴⁴ “É peculiaridade curiosa estarem concentrados ali, no município de São José do Egito e nas suas cercanias (ou nas suas antigas terras), 80% ou mais dos cantadores do sertão pernambucano – e, alargando um pouco mais o círculo, na região de São José do Egito com Teixeira, na Paraíba, a absoluta maior parte da produção dos cantadores nordestinos. Encanto e mistério daqueles altos do Pajeú.”(DELGADO, Luis Antonio. “Prefácio”. In: WILSON, Luís. *Roteiro de Velhos Cantadores e Poetas Populares do Sertão*. Recife: FIAM/Centro de Estudos de História Municipal, 1986, p. 22)

participarem como árbitros. Esses certames, aliás, já fazem parte da programação cultural de vários municípios e cidades nordestinas, constituindo-se numa espécie de sistema formativo e performativo inerente à profissionalização de todo e qualquer cantador.

Além disso, esses festivais exercem uma função classificadora e legitimadora, outorgando aos vencedores e vencidos o estatuto de cantadores, pois é preciso ter um certo prestígio para participar desses festivais. Não é qualquer cantador que é convidado a concorrer nesses certames. Existe uma comissão encarregada de selecionar os concorrentes. Chegar, portanto, a participar desses festivais significa pertencer à elite da cantoria de viola, estar no centro do sistema repentístico. Como prática representativa, esses embates constituíram-se, ao longo do tempo, como uma espécie de ritual de iniciação e passagem (como o são, por exemplo, os rituais de colação de grau universitários) inerente à profissionalização da cantoria enquanto atividade artística intelectual regida por normas, regras e instituições (como a Associação de Repentistas do Brasil) encarregadas de normatizar os estatutos e exercer o controle sobre a atividade.

Todavia, há outra tradição improvisadora – o “Coco de embolada” ou simplesmente “Embolada”⁴⁵; que ao contrário da Cantoria de viola, não possui o prestígio da sua congênera, detentora de adeptos e cultuadores por todo o Nordeste. O Coco é um tipo de poesia popular improvisada semelhante à Cantoria surgida na zona da mata e no litoral nordestinos. Dependendo da região, segundo o também cantador e profº. José Alves Sobrinho, em seu livro *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares*, a denominação varia, a saber: coco de roda, coco de praia, etc.:

No litoral de Pernambuco é chamado coco de usina, na zona da mata, coco de São João, na zona do brejo, coco de engenho, nos povoados, vilas e até cidades do agreste e algumas partes do sertão é chamado coco de tropel. São cantados pelo mestre tirador e os participantes, em salões e terreiros, ao som de zabumbas, ganzás e caracaxás. Nesta função cabe aos tiradores cantarem a parte improvisada e aos resposteiros ou ajudantes, guiados pelo mestre tirador, cantarem os estribilhos. Comumente o coco é cantado em quadras mistas de quatro e sete sílabas. Inicialmente o mestre tirador puxa a toada com o estribilho que ficará sendo repetido em coro pelos ajudantes, ao som de instrumentos de percussão. Pode ser dançado ou sapateado. (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 180).

O Coco de embolada, propriamente dito, é um tipo de coco no qual emboladores

⁴⁵ Não confundir com a Embolada como gênero da Cantoria.

profissionais digladiam entre si. Divide-se em duas partes: a embolada corrida e a embolada curta. «Embolada corrida é composta de duas emboladas curtas emendadas com versos de sete sílabas. A curta tem quatro pés, a corrida tem oito.» (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 182).

Na serra do Teixeira surgiram os cantadores mais afamados, os quais, constituindo-se como “mestres”, conseguiram aprimorar as técnicas de improvisação herdadas pela tradição, ensinando-as aos seus discípulos; estes, ao migrarem para outras regiões, levaram a tradição aprendida, expandindo a cantoria para os outros estados nordestinos.

Em termos sociológicos, podemos dizer que a Cantoria de viola alcançou um maior “capital simbólico” em comparação com a Embolada, fazendo com que esta ocupasse espaços sociais de menor prestígio, como as feiras públicas e os mercados populares; ao contrário, aquela ocupou espaços mais sofisticados, como as fazendas e as casas de aficionados, palcos especialmente destinados aos artistas profissionais, ou até teatros e salas de espetáculo; o que não quer dizer que não se possa encontrar tanto cantadores como emboladores ocupando um mesmo espaço, como nas feiras públicas e praias do litoral nordestino.

Falando desses palcos, aliás, eles são frequentemente utilizados como espaços para os chamado “Congressos ou Festivais de Cantadores”, os quais tiveram início, precisamente em Recife, no tradicional Teatro Santa Isabel, no dia 5 de outubro de 1948. O promotor desse congresso pioneiro foi o cantador Rogaciano Leite, discípulo do já lendário cantador Severino da Silva Pinto, mais conhecido como Pinto do Monteiro. De acordo com Coutinho Filho, em seu livro *Violas e repentistas*, sagraram-se vencedores desse congresso histórico, distinguindo-se «nos aplausos da assistência, e nos votos da classificação para a legítima conquista de prêmios, os repentistas Domingos Martins da Fonseca, Severino Lourenço da Silva Pinto, e os três irmãos Batista – Lourival, Dimas e Otacílio.» (COUTINHO FILHO, 1953, p. 116-117).

A seguir, antes de explicarmos todo o processo de criação e difusão da cantoria, iremos delinear o contexto sócio-histórico-cultural em que esta nasceu a partir do povoamento e da ocupação do nosso *hinterland*. Entretanto, é-nos lícito assinalar, que por acreditarmos que o cordel surgiu a partir da Cantoria de viola e não da Embolada (nascida na zona da mata e litoral), é que nos circunscreveremos a descrever apenas a ocupação do sertão nordestino, em geral; e, mais especificamente, a ocupação da serra do Teixeira.

Foi justamente essa serra paraibana que viu nascer uma família de cantadores que iria mudar os rumos da cantoria – os Nunes-Batista. Desbravadores não somente da arte de improvisar, eles foram também os primeiros a povoar determinadas áreas dessa região,

favorecendo o seu atual povoamento. Eméritos improvisadores, o seu estro vingou e criou profundas raízes no imaginário e na alma dos rudes poetas do sertão, despertando nestes uma vegetação pujante e variada de estilos poéticos, herdados pela tradição oral e recriadas continuamente pela fértil imaginação dos seus continuadores e discípulos.

Dentre esses discípulos, destacamos dois: Inácio da Catingueira e Romano da Mãe-d'água. O primeiro era negro e escravo, o segundo, mulato e proprietário de terra. Ao digladiarem os dois em desafio, a qualidade e a força poéticas desses vates sertanejos foram tantas que permaneceram para sempre na alma e nos corações dos seus admiradores e apologistas, fazendo com que esse desafio ganhasse foros de lenda ou mito.

Finalizando, não poderíamos deixar de falar a importância que tiveram as mulheres nessa fase de transição, assim como em todo o processo. O papel da mulher na cantoria, primeiro, e no cordel, depois, foi relegado a um papel inferior pelos estudiosos e folcloristas. O “androcentrismo” como teoria da superioridade masculina tanto na arte do repente como na do cordel é um postulado falso baseado em apagamentos sistemáticos do verdadeiro papel da mulher como artista da palavra. Por esse motivo, nesse capítulo procuraremos sucintamente apresentar as cantadoras mais significativas e importantes que, de alguma maneira e à revelia, deixaram a sua marca na história da arte da poesia oral improvisada.

3.2.1 O Homem e o meio: síntese histórica da ocupação do sertão nordestino

Vai, boiadeiro, que a noite já vem
Guarda o teu gado e vai pra junto do teu bem
(*Boiadeiro* - Toada, 1950 – Klecius Caldas e Armando Cavalcanti)

Nossa história começa, pois, no sertão nordestino. Periodicamente batido pelo flagelo das secas, o sertão propriamente dito é uma vasta região que vai desde o litoral do Piauí, do Ceará e do Rio Grande do Norte, descendo perpendicularmente até os estados⁴⁶ da Bahia, do Pará e de Minas Gerais. Essa região situa-se entre dois planaltos: o do Parnaíba, a oeste; e o da Borborema, a leste. Na depressão demarcada por esses dois planaltos, desenvolveu-se um tipo de vegetação característica - a caatinga, um bioma só encontrado no

⁴⁶ Os Estados brasileiros teriam o seu correspondente espanhol nas Comunidades Autônomas, aproximadamente.

Brasil, composto de arbustos e pequenas árvores adaptadas à falta constante de chuvas.

No entanto, convém esclarecer que a palavra “sertão” ou “certão”, na grafia antiga do português luso, nem sempre foi uma categoria espacial e geográfica bem delimitada. Em Portugal, mesmo antes da expansão marítima levada a cabo no final do século XV e começo do XVI, o conceito significava toda região situada nas aforas de Lisboa; depois, passou a designar espaços vastos e desabitados, do interior das Colônias recém conquistadas: «Para além de Ceuta, até onde alcançam as vistas, estendem-se os certões..., escreveu, em 1534, Garcia de Resende (Godinho, 1990:96).» (*Apud* AMADO, 1995, p. 148).

Ainda segundo Janaina Amado, essa categoria dominou durante muito tempo o pensamento dos historiadores, dos sociólogos e dos artistas e escritores. Tanto que é impossível falar do Nordeste sem falar nessa categoria. Sertões há em todo o Brasil, é verdade, na medida em que essa categoria povoou o imaginário tanto português, como brasileiro. Em Santa Catarina, ainda hoje se diz sertão para designar as regiões do extremo oeste do estado; «Em partes do Paraná, a mesma expressão identifica uma área do interior de outro estado, - São Paulo, próxima a Sorocaba (provavelmente, uma reminiscência dos antigos caminhos das tropas)». E no Amazonas, “sertão de dentro” «refere-se à fronteira do estado com a Venezuela, enquanto, no interior do Rio Grande do Sul, “sertão de fora” também nomeia área de fronteira, porém situada... no Uruguai!» (AMADO, 1995, p. 145).

A vegetação típica dessa região é a caatinga que cobre cerca de 10% de sua superfície. A caatinga caracteriza-se por uma flora arbustiva desértica e xerófila, basicamente de árvores espinhosas e pequenas, caducifólios, cactos, plantas de casca grossa, arbustos espinhosos e pastos adaptados a extrema aridez.

A vida nos sertão nordestino pelos idos do século XIX era bastante dura e difícil. Era trabalhar de sol a sol sob temperaturas altíssimas. A conquista do sertão foi uma tarefa de homens fortes e rijos: «o sertanejo é, antes de tudo, um forte», como dizia Euclides da Cunha n'*Os Sertões*⁴⁷, obra de síntese histórica e descritiva da luta e do sofrimento do sertanejo. Segundo Hernani Donato, «Os reis espanhóis quiseram os seus colonizadores americanos longe da praia. No interior estavam os centros dos impérios a dominar, as minas, as riquezas. Os reis portugueses, por toda parte precisavam dos seus colonos postados no litoral, para defendê-lo.» (*Brasil 5 Séculos*. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2000, p. 66). Por esse motivo, as primeiras atividades econômicas do Nordeste foram, primeiro, o extrativismo do Pau-Brasil, encontrado nas matas litorâneas, nomeadamente a

⁴⁷ “(...) Não tem o raquitismo exaustivo dos mestiços neurastênicos do litoral”. (CUNHA, 1998, p. 118).

Mata Atlântica; depois, a Cana de açúcar, plantada e cultivada na extensa área de terra fértil do litoral. Foram os bandeirantes paulistas que, ao desbravar as vastas regiões do interior, na caça de índios para escravizar, expandiram o império português para o oeste; levando consigo toda a família, animais e escravos. Mas se o bandeirante pouco se fixou, «o penetrador do norte-nordeste respeitou o interior. Não o devassou. Foi o boi a fazê-lo (...)» (DONATO, 2000, p. 158), abrindo espaço para um novo ciclo econômico: o ciclo do gado ou civilização do couro.

A pecuária, no início também litorânea, foi pouco a pouco se deslocando para o interior, devido ao crescimento das exportações de açúcar, pois necessitava-se cada vez mais de terras para plantio. Atividade subsidiária, a criação de gado fornecia além da carne, o próprio boi para movimentar as moendas e os diversos utensílios feitos com o couro do bovino. Inúmeras famílias foram trabalhar como parceiros ou agregados nas sedes das fazendas de gado, que acabaram originando as primeiras vilas e cidades dessa região. Além de incitar o povoamento do sertão, a pecuária foi responsável pela difusão da agricultura de subsistência e pelo cultivo do algodão e do fumo. Mas este último foi cultivado, principalmente, no Recôncavo Baiano, servindo como moeda para a compra de escravos vindos do continente africano.

Duas foram as correntes de expansão da pecuária: a pernambucana e a baiana. A primeira tomou duas direções: a do norte, atingindo o Ceará; e a do sul, o rio São Francisco. A segunda, rapidamente ocupou os “sertões de dentro”, no dizer de Capistrano de Abreu, ou seja, a região que vai do atual estado da Bahia, «atravessando o rio São Francisco, povoou a margem esquerda que pertencia a Pernambuco, e procurou atingir a bacia do Parnaíba, devassando o sul do Piauí e do Maranhão, sendo que, do Piauí, o movimento refluiu para o Ceará», (*História Geral da Civilização Brasileira*, 1997, p. 221) encontrando-se com a corrente pernambucana.

Uma fazenda de criar gado tinha o tamanho padrão de três léguas, com uma légua de terra devoluta para separar propriedades contíguas. No entanto, havia famílias que possuíam imensos latifúndios que excediam em muito essa medida padrão. Havia a necessidade de poucas pessoas para cuidar de uma fazenda, frequentemente o dono morava no litoral e deixava a propriedade aos cuidados de um vaqueiro. Este recebia uma cria por cada quatro que nasciam, como pagamento. No final de cinco anos, era feita a prestação de contas, no qual muitos vaqueiros obtinham uma grande quantidade de cabeças de gado, podendo, assim, tornar-se ele mesmo criador. Negros escravos eram raros. Geralmente «tratava-se de assalariados brancos, negros forros, mestiços, ou mesmo indígenas – eram os vaqueiros.»

(*História Geral da Civilização Brasileira*, 1997, p. 222).

O senhor da fazenda era, normalmente, de ascendência portuguesa, tendo recebido títulos de grandes propriedades de terras devolutas - as sesmarias, para povoar esse vasto terreno inóspito. Vale salientar, no entanto, que muitos desses descendentes de portugueses não eram, necessariamente, portadores de uma cultura homogênea. Da Península ibérica vieram também mouros e judeus a contribuir no concerto de construção da tradição poético-musical do Nordeste. Segundo Ariano Suassuna, na apresentação do livro *As raízes árabes, na tradição poético-musical do sertão nordestino*, do prof. Luis Soler, «o caminho através do qual a Música árabe veio roçar com sua asa de fogo os cantares do nosso Romanceiro, teriam sido os judeus cristão-novos que para cá vieram, trazendo nas cordas de seus instrumentos e nas de suas gargantas as coplas, xácaras e romances cantados em ladino.» (1978, p. 11). Esses cristão-novos, em decorrência da constante vigilância exercida pela Inquisição, cujos tentáculos estavam mais fortes nas grandes cidades litorâneas, como Recife e Salvador, migraram justamente para o sertão nordestino. Outra não é a origem de enorme quantidade de pessoas brancas e de olhos azuis em cidades do interior do Nordeste, descendentes desses judeus que desbravaram muitos sertões.

Além do mais, não podemos desprezar a contribuição dos ciganos na constituição da tradição cultural e musical nordestina, pois segundo a historiadora Maria del Priore, em seu ensaio “Ritos da vida privada”, publicado na *História da vida privada no Brasil*, a partir do depoimento do pintor francês Debret, após a cerimônia de casamento, no segundo dia, terminada a comida coletiva em um enorme tacho onde todos comiam com a mão, havia «sapateados, ao som de palmas, chulas e fandangos enchiam os ares.» (1997, p. 314). O escritor Ariano Suassuna, também nos dá o seu testemunho da influência dos ciganos no Nordeste brasileiro, quando, em seu romance *A pedra do reio e o príncipe do sangue do vai-volta*, descreve no “Folheto II – O caso da estranha cavalgada” que mais parecia uma “desfilada moura”, mostrando-nos o amálgama de culturas diferentes que se misturaram nos nossos sertões, pois «os árabes, negros, judeus, tapuias, asiáticos, berberes e outros Povos mouros do mundo, são sempre meio aciganados, meio ladrões, trocadores de cavalos, irresponsáveis e valdevinos.» (SUASSUNA, 1976, p. 7).

A pecuária, como dissemos, foi a primeira atividade econômica do sertão. Nessa atividade, o vaqueiro foi (e ainda é), o protagonista principal. Pelos idos da ocupação do sertão, nos afiança Câmara Cascudo, em seu livreto *A vaquejada nordestina e sua origem*, as fazendas não eram propriedades fechadas e cercadas com arame farpado e estacas. O gado vivia solto pelos montes, em plena liberdade. No mês de junho, quando o inverno era bom e o

capim gordo, o gado era conduzido para os grandes currais das fazendas maiores que dispunham de mais espaço para a apartação⁴⁸ e para a festa da vaquejada. Durante o dia, uma chusma de vaqueiros campeavam o gado esparsos pelas várzeas, «afeitos à sedução instintiva das malhadas, com episódios sugestivos de carreiras vertiginosas, guiando o boi marrueiro ou o novilho atrevido, de pontas afiadas e curvas em anzol, ao som dos gritos ou da melopéia dos abôios⁴⁹, no rumo convergente da casa-grande.» (CASCUDO, 1976, p. 17).

A festa de vaquejada ou, como se dizia antigamente, a “derrubada” consistia em separar o gado, selecionar os mais jovens e aptos, soltando-os no curral. Então, um par de vaqueiros corria em seus respectivos cavalos atrás da rês, cada um de um lado do boi. «O da esquerda é o esteira, para mantê-lo em posição reta. O outro derrubaria, cabendo-lhe as honras da aclamação». A técnica consiste em segurar «o rabo pela mão e puxá-lo de tal forma que, desequilibrado, o touro caia estrepitosamente no chão: é a “mucica”⁵⁰! Se este ao cair virar os cascos para cima, a isto denomina-se “o mocotó passou”.» (CASCUDO, 1976, p. 17).

Fabião das Queimadas (Santa Cruz-RN, 1848 – Idem, 1928), cantador escravo que com o dinheiro das cantorias comprou a sua liberdade, depois a da sua mãe e, inclusive, a de uma prima sua, casando-se com esta, narrou uma dessas vaquejadas na Fazenda “Potengi Pequeno”, Município de São Tomé, no Rio Grande do Norte, em 1921, transcrita por Câmara Cascudo, no seu *Vaqueiro e Cantadores*, no qual ele assim inicia:

Eu peço a Vamicês todos
Os senhores que aqui estão,
Olhe lá, escute bem,
O que diz Fabião,
Vou contar o sucedido
De uma apartação.

Que houve no Potengi
Em casa do Adelino,
Juntou-se um pessoal,

⁴⁸ “Divisão do gado, outrora criado em campos indivisos ou devolutos, e subsequente entrega nas fazendas, depois da *ferra*, castração e assinalamento”. (CASCUDO, 1976, p. 33)

⁴⁹ “Espécie de canto sem palavras, como esclarece Luís da Câmara Cascudo em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*, canto esse marcado exclusivamente em vogais e entoado pelos vaqueiros quando conduzem o gado; 'é um canto improvisado e finaliza sempre por uma frase de incitamento à boiada', e também cumpre notar que 'no sertão do Brasil o aboio é sempre solo, canto individual entoado livremente'. (CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 4. ed. revista e aumentada. São Paulo: Ediouro, s/d, p. 9)

⁵⁰ “Puxada, saíada, arrasto. Vocabulo tupi, *mô-cyca*, significando fazer chegar, puxar para si; o puxão no rabo do bicho para derrubá-lo” (CASCUDO, 1976, p. 39).

Home, muié e menino,
Tava até um bom vigário
Mandado por Deus divino.

Ainda segundo Câmara Cascudo, Fabião era um negro baixo, entroncado e robusto, de fisionomia larga e alegre, “nariz de congolês e uns olhos tristes de escravo”. Como todo analfabeto, possuía memória prodigiosa. Compunha mentalmente os seus poemas e os recitava sem hesitação. «Raramente improvisava. Exceto quando enfrentava cantador». Era sempre convidado para cantorias e vaquejadas, batizados e casamentos. «Ao invés da viola, cantava acompanhado por uma rabeca.» (CASCUDO, 2005, p. 348-349).

É dentro desse ambiente rural, marcado pelas lides do gado e da agricultura ainda rudimentar e de subsistência, que a cantoria surgiu e se desenvolveu cumprindo uma importante função social na medida em que era mais do que um simples divertimento: era a própria expressão em linguagem simples e despojada de requintes, mas rica em conteúdo cultural, da vida e dos sentimentos de todo um povo, era a memória secular que teimava em permanecer viva. O canto, seja ele de natureza épica ou lírica, seja em prosa ou em verso, sempre cumpriu o papel de guardião das tradições de todos os povos. Por isso o cantador era respeitado e aclamado entre o povo, pois a ele estava reservada a nobre função de preservar, através do seu canto, os mitos, as lendas, as histórias herdadas dos seus antepassados.

Assim, depois do trabalho de ajunte do gado e da festa da vaquejada, à noite, reunia-se a gente para dançar e cantar. É o “samba”, o “forrobodó”, ou simplesmente o “forró”. Antigamente dizia-se “sambar maracatu”. Foram os negros fugidos dos Candomblés da Bahia que levaram o verbo e o costume para o Rio de Janeiro, sendo o Samba atual, uma criação carioca a partir das danças e ritmos levados pelos baianos. Rodrigues de Carvalho assim descreve um samba com a presença de cantadores:

No terreiro alguns bancos; ou tocador de viola (ou tocadores); (...) Em roda a massa de circunstantes: rapazes possantes de camisa anilada, calça de algodão cru, (...) matutas morenas, ardentes e risonhas, chale a tiracolo e galhinho de manjerona atrás da orelha.

Multiplica os passos, do calcanhar para as pontas dos dedos, desarticula-se, pisa e repisa firme no solo, apruma-se firme como um boneco de engonço, ora dá pulos miudinhos em direção aos tocadores, ora se afasta de costa, até que, fazendo uma meia volta em piruetas, *atira* na cabocla de seus afetos ou na que mais admirou o piso do rojão.

Esta, por sua vez, sai à roda, no comêço fingindo acanhamento, depois sapateia mais forte, sempre num saltitar miudinho, aprumada, (...) Termina em jeitosa medida, *atirando*

no cavalheiro que a tem que substituir. (...) Os cantadores, depois do gole, se afiam e desafiam-se; toda a sorte de ofensa rimada sai, vestindo a sátira do poeta popular, intérprete do verdadeiro sentir do povo. (1967, p. 90-91).

As ofensas e sátiras eram parte importante da cantoria. Ridicularizando-se um ao outro, sobrevalorizando os defeitos físicos e morais do oponente numa espécie de caricatura verbal as mais das vezes jocosas e satíricas, divertiam o público, fazendo do riso uma válvula de escape às agruras da difícil vida no sertão. Por isso nenhum fazendeiro proibia essas festas ocasionais, ao contrário, estimulava-as, pois sabia da sua importante função social na comunidade. Particularmente essa faceta satírica será amplamente aproveitada pelo cordel, mormente pelo poeta paraibano Leandro Gomes de Barros, um verdadeiro mestre no gênero.

Também Euclides da Cunha fala dos desafios nos intervalos dos sambas e das danças próprias da rude gente do sertão, «os solteiros, famanazes no desafio, sobraçando os machetes, que vibram no *choradinho ou baião*⁵¹ (...)» debatem-se com outros cantores. O primeiro lança uma quadra:

“Nas horas de Deus, amém,
Não é zombaria, não!
Desafio o mundo inteiro
Pra cantar nessa função!”

Tendo como resposta outra que começa com o último verso da primeira:

“Pra cantar nessa função,
Amigo, meu camarada,
Aceita teu desafio
O fama desse sertão!”
(CUNHA, 1998, p. 135)

Observe-se a *leixa-pren*⁵² utilizada no início da segunda estrofe. Ela será

⁵¹ “O mesmo que ROJÃO. Pequeno trecho musical executado pelas violas nos intervalos do canto no desafio” (CASCUDO, Luis da Câmara. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, INL, 1962. p. 86)

⁵² “Gal.-Port., deixa-prende. Designava, no lirismo galaico-português, o expediente poemático que consistia em repetir, à entrada de cada estrofe, o último verso da estrofe anterior, exceto o refrão, inteiro ou em parte: uma estrofe *prendia*, ou seja, tomava o que a precedente *deixava*.” (MOISÉS, Massaud. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004, p. 259).

posteriormente incorporada à sextilha por Silvino Pirauá, depois simplificada por Zé Duda, reduzindo-se apenas à obrigatoriedade de rimar o último verso com o primeiro.

Outra característica das fazenda de gado que permaneceu até o começo do século XX, foi o seu isolamento quase absoluto. Os fazendeiros mais ricos dominavam a política local, mandando e desmandando, originando um fenômeno conhecido como “coronelismo”. Esses coronéis tinham a seu serviço uma espécie de milícia particular composta de vaqueiros experientes e conhecedores da terra – os jagunços. Entretanto, além de comandarem a política, os coronéis lideravam também toda a atividade cultural e religiosa ao promover festas tanto cristãs como pagãs. Havia todo um calendário de festividades anuais e romarias diretamente ligadas aos costumes religiosos da comunidade, um tipo de religiosidade tão característica do sertão, esse messianismo fetichista e até anímico de todo sertanejo. A Igreja raramente chegava a esses rincões, daí o enorme prestígio que adquiriram os “profetas” do povo, personalizado de forma cabal na figura de Antônio Conselheiro, o profeta de Canudos.

Nessas festas cíclicas, os cantadores eram requisitadíssimos. Eram eles que animavam os forrós e os sambas, cantando em desafio e também cantando “romances” de conteúdo religioso, exaltando a vida dos profetas, assim como dos cangaceiros mais célebres, como Lampião e Antônio Silvino, e até dos próprios coronéis, frequentemente patrocinadores das festas.

Ainda dentro desse universo pastoril, destacamos os romances das gestas do boi. O romancista José de Alencar, em seu artigo “O Nosso Cancioneiro”, foi o primeiro a chamar a atenção para esses “romances de vaqueiros”. Cotejando versões cearenses, Alencar diz que «entre os poemas pastoris da musa natal distinguem-se pela antiguidade, como pelo entrecho, dois cuja notícia anda mais divulgada. São o *Boi Espácio* e o *Rabicho da Geralda*». Ambos têm como traço definidor a «apoteose do animal. Nos combates, ou antes nas guerras porfiadas que se pelejam em largos anos pelos *mocambos e carrascos* do sertão, o herói não é o homem, e sim o boi.» (Apud ROMERO, 1977, p. 106).

Segundo Câmara Cascudo, esse “ciclo do gado” na cantoria sertaneja, registra a história dos animais que fugiram das fazendas, sendo necessário muitos anos para conseguir pegá-lo e trazê-lo de volta. «Os poetas anônimos, autores desses poemas, encarnam a defesa do animal perseguido e vitimado. Não há ABC e “verso” de elogio ao vaqueiro vencedor ou ao cavalo veloz, orgulho da fazenda, derrubador no limpo e no fechado.» (CASCUDO, 1984, p. 359). Além dos referidos por Alencar, Cascudo registra o do boi “Mão de Pau” que atribui ao cantador Fabião das Queimadas. Esses romances são, normalmente, cantados em primeira pessoa, sendo a estrofe constituída de quatro ou seis versos. Eis um pequeno excerto do

Rabicho da Geralda, publicado numa *Antologia do Folclore Cearense*:

Eu fui o liso Rabicho
Boi de fama conhecido
Nunca houve neste mundo
Outro boi tão destemido.

Minha fama era tão grande
Que enchia todo o sertão
Vinhão de longe os vaqueiros
para me botarem no chão.
(*Apud* SERAINE, 1983, p. 25).

Também diretamente ligado ao universo que ora delineamos, afigura-se outro ciclo de poemas narrativos criados pela musa popular sertaneja. Trata-se do “ciclo de valentes” que seria, talvez, a complementação do anterior, sua outra metade. Neste enaltece-se a coragem do herói valente, seja cangaceiro, vaqueiro ou até soldado. Versões épicas populares, essas gestas colocam os personagens acima das contingências humanas, sendo modelos de bravura e destemor. «É uma poesia de ação, de luta, de movimento. Não há sensação da paisagem, da natureza, do cenário. (...) Não interessava a situação geográfica nem a beleza circunjacente. A natureza existe como ponto de referência e material vivo para comparação.» (CASCUDO, 1984, p. 364). Cangaceiros⁵³ famosos mereceram da musa sertaneja louvações das suas bravuras e valentias, como Jesuíno Brilhante, Cabeleira e Lucas da Feira, imortalizados em Abecês ainda hoje repetidos e cantados. Cascudo dedicou todo um trabalho de investigação a esse respeito no seu livro *Flor dos Romances Trágicos*, no qual o folclorista rastreou tanto na tradição oral como na literatura de cordel, notícias sobre Liberato, Antônio Silvino, Antônio Tomás, Rio Preto, Nascimento Grande, Jararaca, Moita Brava, Vilela, Adolfo Rosa Meia Noite, José Leão, Pedro Espanhol (da Galícia) e José do Vale, além

⁵³ “Cangaço é a reunião de objetos menores e confusos, utensílios das famílias humildes, mobília de pobre e escravo, informa Domingos Vilela (1872). Troços. Tarecos. Burundangas. Cacarecos. Cangaçada, cangaçaria. Nunca ouvi dizer-se cangaçais ou cangaceira. Vale também pedúnculo e espata dos coqueiros. Cangaço ou catemba de côco. Engaço, bagaço, em Moraes (1831). De canga, com sufixo aço? Beaurepaire Rohan registra o “conjunto de armas que costumam conduzir os valentões” (1889). É, para mim, a menção mais antiga. Para o sertanejo, é o *preparo*, *carrêgo*, *aviamento*, parafernália do cangaceiro, inseparável e característica, armas, munições, bornais, bisacos com suprimentos, balas, alimentos secos, mezinhas tradicionais, uma *muda* de roupa, etc. Tomar o cangaço, viver do cangaço, andar no cangaço, debaixo do cangaço, são sinônimos de bandoleiro, assaltador profissional, ladrão de mão armada, bandido.” (CASCUDO, Luís da Câmara. “Notas sobre cangaço e cangaceiro”. In: *Flor dos Romances Trágicos*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966, p. 183).

dos três antes referidos.

Mário de Andrade, talvez de forma pioneira, procurou «adiantar um bocado o romanceiro do bandido famoso» em um artigo intitulado “Romanceiro de Lampião”, publicado inicialmente na *Revista Nova* de São Paulo, em 1932, sob o pseudônimo de Leocádio Pereira. A título de curiosidade, reproduzimos alguns trechos de uma história anônima recolhida por Mário de Andrade, intitulada *História do Capitão Lampeão*, na qual o autor revela que Lampião teria sido seminarista e, além disso, que era parente de outro cangaceiro famoso - Antônio Silvino -, fatos estes não corroborados por quase todos os seus biógrafos:

Depois que Antônio Silvino
Se entregara à prisão,
Ficou substituindo-o
Virgulino Lampeão,
Um cangaceiro ilustrado
Que com um grupo bem armado
Domina o alto sertão.

Dos sertões de Pernambuco
É natural Virgolino,
Nasceu no mesmo torrão
Em que vivera Silvino,
Nas margens do Mochotó
Onde o homem vive, só
Pensando em ser assassino.

Seus pais eram quase ricos,
Botaram-no no Seminário
De Alagoas onde êle
Pretendia ser vigário,
Mas sendo outra a sua sina
Êle rasgou a batina
E tornou-se um temerário.

Lampeão era parente
Do grande Antônio Silvino

E trouxe quando nasceu
 De ser bandido o destino.
 A parteira que o pegou
 Um dia profetizou
 Que ele seria assassino.⁵⁴
 (ANDRADE, 1963 p. 89).

Esses dois ciclos épicos – o do boi e o do valente – revelam a importância da valentia e da honra no imaginário do povo. Mais dos que reflexos de uma realidade pautada pela carência absoluta de leis, essas representações de valentia tanto animal como humana reafirmam e legitimam a existência de um verdadeiro código de honra. Não é a toa que o povo selecionou o boi para representar as suas aspirações de liberdade: como o boi, animal dócil e subjugado pelo sistema pastoril, o povo identifica-se com ele, libertando-o e inventando bravuras e façanhas impossíveis: tudo aquilo que eles mesmos gostariam de fazer.

O mesmo se pode dizer dos romances de valentões e de cangaceiros. Os heróis da historiografia oficial, como Duque de Caxias - “herói” da Guerra do Paraguai e Patrono do Exército Brasileiro – ou ainda Joaquim José da Silva Xavier – o Tiradentes - não exerceram qualquer influência na memória popular. Seletiva e criativa, a memória do povo sabe muito bem que esses heróis oficiais não pertencem ao seu universo. Ao contrário, Antônio Silvino e Lampião são ainda hoje considerados como autênticos heróis populares. Verdadeiros super-homens, eles resolveram fazer justiça com as próprias mãos, sabedores da ineficiência da Polícia e da Justiça, ambas a serviço dos poderosos e potentados fazendeiros da região.

Foi nesse ambiente violento e agreste que surgiu uma família de cantadores que iria mudar os rumos dessa arte popular, dando-lhe organização e estrutura, desenvolvendo novos gêneros poéticos a partir dos já existentes, mostrando que a repetição é um processo criativo que, apesar de calcado em fortes tradições herdadas, paradoxalmente, recria os materiais de repertório pelo acúmulo e justaposição de temas e motivos que, o mais das vezes, requerem formas e estruturas novas (ou semi-novas). Repetindo constantemente formas herdadas de priscas eras – como a quadra setissilábica e a décima – a prática diária e persistente liberta a imaginação para novos vãos poéticos.

Não queremos dizer (e muito menos provar peremptoriamente) que a Cantoria de viola seja uma “invenção” exclusiva dessa família sertaneja; mas, sim, assinalar a sua

⁵⁴ Claro que essa versão não é verdadeira. Assim atestam todos os estudos biográficos sobre Lampião. Outra coisa: a grafia foi, como se pode observar, corrigida por Mário, como ele mesmo assinala na página 88 de seu artigo: “corrigi os numerosos erros de grafia derivados de pura incapacidade gráfica”.

importância e o seu mérito histórico, como um marco fundamental na evolução e constituição de toda uma tradição de cantoria. Já se foi o tempo em que se considerava o povo como entidade coletiva, uma espécie de legião criativa e anônima. Foram indivíduos concretos – filhos, netos e bisnetos de uma família concreta – que recriaram determinadas tradições orais de poesia improvisada, selecionando, classificando e determinando o que deveria ou não ser aperfeiçoado. Digo “tradições” no plural para marcar a origem diversa e múltipla dessa prática universal que é a improvisação em versos. Portugueses, judeus, árabes, ciganos, africanos e índios nos legaram a sua cultura material e simbólica. O mérito dos Nunes-Batista foi desenvolver esse amplo repertório cultural, passando-o de geração a geração.

3.2.2 Os Nunes-Batista - Uma família de cantadores

E depois pra um cantadô e violero
só há três coisa nesse mundo vão:
amô, furria, viola nunca dinheiro.
Viola, furria, amô, dinheiro não.
(Elomar Figueira de Melo)

O repentismo é um fenômeno universal, está documentado em centenas de culturas heterogêneas ao redor desse imenso planeta chamado injustamente de Terra. Por esse motivo, discordamos de Antônio Henrique Weitzel, quando este, em seu livro *Folclore literário e lingüístico*, afirma, certamente baseando-se em estudo de folcloristas anteriores, como ele mesmo reconhece, que o Desafio «tem sua origem nas contendas líricas dos pastores gregos e romanos, os quais chamavam de “amoebeum carmen” a um tipo de canto alternado, onde os interlocutores deviam responder-se com igual número de versos como lembra Cascudo (1939).» (1995, p. 104).

A tradição intelectual ocidental sempre fez questão de apagar a contribuição oriental árabe e judaica, desconsiderando a sua influência. Ainda hoje, as histórias literárias tanto espanholas quanto portuguesas quase nada falam dos poetas árabes e judeus. Esse tipo de pensamento eurocêntrico-ocidental, infelizmente, é dominante nos meios intelectuais da maioria dos países ditos de “terceiro-mundo” ou “periféricos”. Tudo o que é considerado bom, elegante e civilizado, é originário da Europa; o resto, é criação ou deformação dos índios e dos africanos, incultos e bárbaros.

Nossos folcloristas, na tentativa de elevar a arte do povo, estabelecem para esta

uma origem sempre ocidental, europeia e branca. Estando estes «de frente para o mar e de costas pro Brasil», como diz a canção popular, não conseguem visualizar a riqueza da sua cultura pátria. Todos (ou quase todos) sucumbiram a “quimera das origens”, expressão cunhada por Foucault, explicada por Roger Chartier como uma busca sem fim dos começos que anulam a originalidade dos acontecimentos (2000, p. 20).

Alfredo Bosi, expressando-se sobre essa busca de origens em tudo, afirma que “origem não é determinação”, ou seja, deslindar traços portugueses em determinadas manifestações artísticas populares não significa negar a capacidade criadora do povo. Ao contrário, existem formas artísticas em que a relação de forças culturais em conflito pende muito mais para o lado dos mais fracos, desde «cantos e danças de Carnaval de rua, a hinos de procissão ou a narrativas do romanceiro ibérico transmitidas oralmente. Nesses casos todos de fronteira é a inspiração colonial popular que trabalhou, a seu modo, conteúdos de raiz remotamente européia e letrada.» (1992, p. 47-48).

Sílvio Romero, a despeito dos seus muitos equívocos positivistas, ao contrário, tinha os olhos no Brasil de dentro, pois se referindo aos hábitos do nosso povo (que, aliás, o são de todos os povos), assim se expressou:

O povo deve de preferência ser observado na sua laboriosa luta pela vida. E ele então canta e o seu cantar é másculo e sadio. Entre nós tenho-o observado por vezes. Ou nos grandes eitos lavrando a terra, ou deitando matas ao chão, ou nos *engenhos* no moer das canas e na preparação do açúcar, sempre o trabalhador vai cantando e improvisando. É o *cantar elogio* ou *cantar ao desafio*, expressões de alegria usadas em Pernambuco. (ROMERO, 1977, p. 50)

Fenômeno universal, a improvisação em versos (e mais restritamente em prosa, como o *rap* afro-norte-americano) não pode ser reportada inexoravelmente como uma contribuição portuguesa a nossa cultura. Antes dos portugueses, os índios e os africanos já improvisavam em seus cantos de trabalho e festas, exatamente da maneira como Romero descreve acima, o fenômeno por ele observado no século XIX. Segundo salienta o professor cubano Díaz-Pimienta, que, além disso, é escritor e repentista,

Los orígenes de la improvisación, como los de toda manifestación de literatura oral, se pierden en el tiempo. (...) la improvisación es uno de los fenómenos más universales de la cultura. Durante muchos siglos de protohistoria cultural, toda manifestación poética, por

la inexistencia de la escritura, fue cantada, y muchas veces, improvisada”. (DÍAZ-PIMIENTA, 1998, p. 49).

Claro que os portugueses trouxeram em seus corações e mentes os seus “cantares ao desafio” ou “cantares a desgarrada”, sua literatura oral própria, suas tradições populares e eruditas. Como cultura belicamente dominante, estes impuseram à força sua visão de mundo, sua religião, sua organização social. Mas o que queremos aqui assinalar é a impossibilidade de estabelecer uma origem única e indiscutível para um fenômeno tão amplo e universal como o repentismo. Por isso, discordamos do mestre Cascudo quando ele estabelece o “canto amebau” dos romanos como sendo o germen originador do repentismo em toda a Europa. A oralidade própria de todas as culturas humanas criou formas as mais diversas de armazenar na memória conhecimentos, guardando tudo o que necessitava ser passado de pai para filho em forma de versos: outra não é a origem das epopeias, cantos guerreiros que têm a função de “arquivar” os fatos mais importantes na vida de uma comunidade.

Estabelecer como razão fundamental do êxito da cantoria nordestina o fato do nosso povoamento ter-se iniciado no Nordeste, é assumir a primazia da cultura portuguesa em detrimento das outras culturas aqui existentes ou transplantadas. Além da Cantoria de Viola, originária do sertão nordestino; existe a Embolada⁵⁵ (que utiliza instrumentos de percussão como o pandeiro e o ganzá) originária dos Cocos de Roda da Zona da Mata e do Litoral que, apesar de não gozarem do prestígio da anterior, merecem ser mais bem estudadas. No Sul, Sudeste e Centro-oeste do Brasil, existem outras formas de improviso, mas que não possuem a riqueza e a força do desafio nordestino. Segundo Câmara Cascudo, nessas regiões «o desafio é o mesmo que em Portugal. No Nordeste, inexplicavelmente, o canto é independente do acompanhamento musical» (CASCUDO, 1984, p. 349), comprovando o acima exposto.

Amadeu Amaral, pesquisador incansável da cultura popular paulista, assim compara as duas formas de repentismo, em seu livro *Tradições populares*:

Em S. Paulo, como por quase todo o país e como em Portugal, também existe o costume

⁵⁵ “Os emboladores ou coquistas, embora sejam também improvisadores, (...) desenvolvem gêneros poéticos diferentes dos que constituem a cantoria de viola. Os cantadores de coco apresentam-se em duplas, como os violeiros, mas independem de convites para fazer suas disputas poéticas. Comumente, apresentam-se em espaços abertos – praças, vias públicas e feiras livres. O público vai se reunindo espontaneamente em torno deles, atraídos por seus versos e pelo som dos instrumentos, sem ser necessária uma divulgação prévia”. (AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: Aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Editora Ática, 1988, p. 15). Entretanto, queremos completar que temos visto muitos violeiros improvisando em duplas em praças e praias do Ceará e de Pernambuco. Claro que esses são violeiros sem prestígio, com um nível poético muito baixo, sendo dificilmente convidados para Festivais e apresentações especiais, no qual recebem um *cachê* mais significativo que os seus colegas de profissão.

das cantigas de desafio, e também consistem essas requestas em trocas de chacotas e de injúrias entremeadas de problemas ou adivinhas que devem ser resolvidas. Mas os cantadores, em tais ocasiões, não se estendem nem improvisam tanto como no Ceará: cada um canta apenas uma quadra por vez e essa quadra é quase sempre tirada de um fundo comum e tradicional, com variações e adaptações. De modo que fazem antes prova de memória do que de inventiva. (1948, p. 105).

Ainda segundo Díaz-Pimienta, o repentismo possui uma grande “família improvisadora” distribuída em países tão diferentes como Itália, Turquia, Rússia, Tailândia, Índia, França, Finlândia, Sicília, Cabo Verde, País de Gales, Inglaterra, Mauritânia, etc. Na Itália, por exemplo, existem os *cantastori* e os *stornellatori* que improvisam, fundamentalmente, em dísticos, tercetos e oitavas, sua forma mais utilizada; em alguns países árabes, como no Líbano e na Palestina, improvisa-se até hoje através dos *zéjeles*; no Japão, a improvisação tem fortes vínculos com os *rai-kais*; na Espanha, existem os *bertsolaris* do País Vasco, que utilizam estrofes de 8, 10, 12 e até de 14 versos, sendo, entretanto, a décima, a mais utilizada.

Na Galícia, ainda em território espanhol, tivemos a oportunidade de conhecer de perto a *Regueifa*, outra forma de improviso que leva o nome de um tipo de pão utilizado como troféu a ser conquistado pelos poetas por ocasião de uma festa de casamento. Os *regueifeiros*, como são chamados, utilizam apenas a quadra setissilábica em suas *performances*, além do mais não utilizam nenhum tipo de instrumento como acompanhamento musical. Como vemos, poesia improvisada há em todo o mundo, seja no oriente, seja no ocidente. No entanto, a cantoria nordestina é de longe a mais rica e variada, a que alberga um número maior de gêneros ou formas poéticas, cada uma com o seu metro específico, cada uma delas com nomes próprios como “oitava em quadrão” e “galope”, citados no poema-epígrafe que encabeça este capítulo.

A cantoria nordestina é a única tradição repentística que manteve viva toda uma tradição fortemente codificada e dotada de normas rígidas próprias, consubstanciadas em dezenas de gêneros poéticos e toadas⁵⁶ melódicas específicas para cada gênero. Essa tradição começou a estabelecer-se como tal, segundo as mais recentes pesquisas, no sertão da Paraíba,

⁵⁶ “Segundo Renato Almeida, em sua *História da Música Brasileira*, 'Outra forma do Romance lírico brasileiro é a Toada, canção breve, em geral de Estrofe e Refrão, em Quadras. Melancólica e sentimental, o seu assunto, não exclusivo mas preferencial, é o amor, sobretudo na Toada cabocla'. (...) Arremata Luís da Câmara Cascudo: 'Tendo vivido muitos anos no sertão, só conheço a Toada como sinônimo de solfa, da música, o som e o tom, sempre ligada à forma musical e não à composição poética'” (CAMPOS, s.d., p. 161).

particularmente na Serra do Teixeira⁵⁷, uma região fértil e amena, que se limita ao sul com o estado de Pernambuco, além de estar próximo à região cearense do Cariri.

Paraíba, Pernambuco, Rio Grande do Norte e Ceará são, de longe os estados que viram nascer a quase totalidade dos maiores repentistas nordestinos, como Inácio da Catingueira, Fabião das Queimadas, Bernardo Nogueira, os irmãos Ugulino e Nicandro, sem falar em Germano da Lagoa, Romano da Mãe d'água, Cego Aderaldo, entre outros.

A Serra do Teixeira⁵⁸, no Planalto da Borborema, localiza-se exatamente entre os estados da Paraíba e de Pernambuco. Foi lá que se instalou uma família dos Nunes-Batista-, iniciando uma tradição que viria a tornar-se um ícone cultural de todo um povo: a Cantoria de viola. Terra de lendas e enredos míticos, de cantadores famosos como Inácio da Catingueira e Romano da Mãe d'água. Terra de agricultura e pecuária extensiva, de serrotes escarpados e íngremes, esconderijo de cangaceiros e foras da lei. Terra de árvores frondosas e de boa madeira, como a barriguda, o Juazeiro, o pau d'arco, o jatobá, a aroeira, o cedro, o angico e a baraúna.

O município que deu nome à serra, começou a ser povoado a partir do século XVI. Depois da expulsão dos holandeses da capitania de Pernambuco, o Governo-geral incentivou o povoamento da região, através do rio Pajeú vieram bandeirantes da Bahia em busca de novas terras a explorar.

Posteriormente, em meados do século XVIII, Manuel Lopes Romeu, homem dado à caçadas, encontrou na região um olho d'água sombreado por um angico no qual havia três colmeias de um tipo de abelha chamada canudos; daí a origem do primeiro nome da povoação: Olho d'água dos Canudos, depois, apenas Canudos. Posteriormente, ele comprou junto com seu irmão esta sesmaria, povoando-a junto com toda a sua família. O nome Teixeira deriva do alferes Antônio Teixeira de Melo que, em 1755, obteve do Governo da Paraíba «data de terra a quatro léguas de distância do sítio Olho d'Água dos Canudos. Com a chegada e a permanência do sesmeiro na região, a serra da Borborema passou a ser conhecida como “Serra do Teixeira”.» (DANTAS/DANTAS, 2008, p. 77).

A Vila do Teixeira só viria a constituir-se definitivamente com a chegada à região de Antônio Dantas Correia de Góis, filho de José Dantas Correia e Isabel da Rocha Meireles,

⁵⁷ «O maciço do Teixeira é o maior dispersor de água de todo o planalto da Borborema. Na vertente Norte estão as cabeceiras do Espinhara (afluente do Piranhas), na vertente sul, as do Pajeú (afluente do São Francisco)» (ALMEIDA, Horácio. *História da Paraíba*, II vol. João Pessoa: Editora Universitária, 1978, p. 16, *Apud* WILSON, Luís. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão – Estado de Pernambuco*. Recife: FIAM, 1986, p. 31).

⁵⁸ A microrregião da Serra do Teixeira é uma das microrregiões do estado brasileiro da Paraíba pertencente à mesorregião sertão paraibano. Essa microrregião é formada por nove municípios: Água Branca, Desterro, Cacimbas, Imaculada, Juru, Manaíra, Maturéia, Princesa Isabel, São José de Princesa, Tavares e Teixeira.

portugueses nascidos em Barcelos, no Norte de Portugal. Tendo chegado à serra do Teixeira por volta de 1770, Antônio adquire a Olho d'Água de Canudos e legaliza a compra da Vila Nova do Príncipe. Depois, doam à Igreja «duas sortes de terras que haviam adquirido de Antônio de Araújo Frazão e Manuel Lopes Romeiro, (...) Com a doação, origina-se o patrimônio, a capela e a povoação de Canudos, depois Teixeira.» (DANTAS/DANTAS, 2008, p. 92-93).

Sem querer estabelecer uma origem rígida para a Cantoria nordestina, a Escola do Teixeira, no entanto, é uma referência fundamental no processo de constituição do fenômeno do repentismo no Nordeste. Do tronco familiar dos Nunes-Batista, saíram os principais cantadores que atuaram como verdadeiros mestres do improviso, sabedores de toda uma tradição poética que foi pouco a pouco sendo repassada de boca a ouvido, num processo e ensino-aprendizagem poético-musical totalmente oral. Devido aos poucos dados biográficos de que dispomos da vida desses primeiros bardos, é difícil precisar o grau de cultura erudita de que dispunham, para dessa maneira corroborar ou refutar a tese defendida por Oswald Barroso, no Prefácio do livro *Violas e Repentes*, seguindo as pautas da Escola Ritualista, segundo a qual a poesia popular «é sempre obra de indivíduos cultos ou semicultos, que desce ao povo, se batiza nas águas lustrais do seu oralismo e se espalha pelo mundo como um pólen fecundante.» (COUTINHO FILHO, 1953, p. 13).

Segundo a professora Maristela Barbosa de Almeida, em sua dissertação intitulada *Uma voz feminina no mundo do folheto*, Agostinho Nunes da Costa, cognominado “O Caprichoso”, junto com os irmãos Freitas e os Machado, moradores da região de Patos, «organizaram uma caravana para explorar a Serra da Borborema» (1991, p. 17), passaram por Canudos e tomaram o rumo sul. Agostinho Nunes acampou numa localidade chamada “Riacho Verde”, os irmãos Machado continuaram seu caminho e acamparam num lugar que, mais tarde recebeu o nome de “Riacho dos Machado”; e os Freitas penetraram na floresta até uma região que ficou conhecida como “Riacho dos Freitas”. Esses foram os três embriões, junto com Canudos, que formaram a vila do Teixeira.

Ainda segundo informações colhidas na dissertação acima citada, Agostinho Nunes da Costa casou-se com Ana Guedes Alcoforado e teve vários filhos, dentre eles um que recebeu o mesmo nome do pai, Agostinho Nunes da Costa filho (Sabugi, 1797 – Teixeira, 1858); e o outro, João Batista Guedes⁵⁹, que recebeu o sobrenome da mãe. Este, devido ao fato de ter casado contra a vontade da família, com uma negra de nome Inácia, deu origem a

⁵⁹ Segundo a pesquisadora americana Linda Lewin, o seu sobrenome seria “Batista dos Santos”. (*Oral Tradition and Elite Myth*, p. 147)

uma nova família – os Batistas; aquele, apelidado de “O glosador”, dentre os muitos filhos que teve com a sua mulher Ana Camila das Dores da Costa, merece destaque Nicando Nunes da Costa (Teixeira, 1829- Idem, 1918) e Ugolino Nunes da Costa (Sabugi, 1832- Patos, 1895).

O sobrenome Batista reaparecerá e se consolidará a partir da quarta geração, quando duas das filhas de Agostinho Nunes da Costa filho – Ubaldina Camila de São Mateus e Senhorinha Nunes casaram-se com os irmãos Manuel e Luiz Batista dos Santos. Dessas duas uniões, floresceram inúmeros repentistas e poeta famosos, como os irmãos Dimas e Otacílio Batista, nascidos na cidade pernambucana de São José do Egito; sem falar no poeta Francisco das Chagas Batista, um dos fundadores do cordel em Recife, sobre o qual falaremos mais detidamente no próximo capítulo.

Ugulino ou Gulino do Sabugi foi cantador de enorme fama, respeitado e aclamado por todos os seus adversários, sendo considerado um “rei cantador”. De memória fabulosa, decorava qualquer livro que lesse ou ouvisse. Aos dezoito anos, tendo fugido da casa paterna, hospedou-se numa casa onde se celebrava um casamento. Ugolino cantou e tocou com tanta proficiência e com tamanho talento que todos ficaram maravilhados. Conta-nos F. Chagas Batista que, em outra festa de casamento na qual cantava o violista Firino de Góis Jurema, este ante o advento de Ugolino e Germano da Lagoa, emborcou a sua viola, em sinal de respeito, negando-se a cantar. Em outra ocasião, ao chegar Ugolino em Barra Lisa, hospedou-se na casa de um amigo seu chamado Pirangi. O cantador Elesbão da Cunha Machado, ao saber da chegada de Ugolino, foi ao seu encontro e disse: “Onde mora, o que veio fazer aqui?”. Assim respondeu Ugolino de maneira tal inesperada e peremptória que o seu interlocutor desistiu de cantar em desafio com ele:

No sertão do Sabugi
 É a minha residência,
 Porém quis a Providência
 Que eu hoje viesse aqui,
 Na casa de Pirangi,
 Meu amigo dedicado;
 E, uma vez que sou chegado,
 Hoje aqui na Barra Lisa,
 Eu venho dar uma pisa
 Em Elesbão Cunha Machado...
 (BATISTA, 1997, p. 55)

Como seu irmão, Nicandro era agricultor e ferreiro de profissão, dotado de fortes conhecimentos sobre a mitologia e a *Bíblia Sagrada*, era temido pelos mais prestigiados cantadores de sua época. Repentista inspirado, compunha trovas e décimas como glosa nas mais inusitadas situações. Conta-nos F. Coutinho Filho, em seu livro *Violas e Repentes*, a partir do depoimento do cantador Heleno Belo, que, certa vez, o poeta estando aborrecido com os seus fregueses inadimplentes, escreveu a seguinte quadra, fixando-a como aviso na entrada da sua serralharia:

Quem quiser obra fiada
Vá atrás doutro ferreiro!
Da minha tenda não sai!
Instrumento sem dinheiro!
(COUTINHO FILHO, 1953, p. 82)

Câmara Cascudo colheu da tradição oral um Abecê⁶⁰ de Hugolino no qual o poeta enumera 12 nomes em cada uma das quadras. Curiosamente, a obra começa com uma sextilha introdutória, antes de estruturar as estrofes seguindo a ordem das letras do alfabeto, na qual o poeta diz «A 16 de setembro/ A mão à pena lancei/ Para compor uma obra/ Da melhor forma que achei,/ Cada letra doze nomes,/ Cada qual explicarei». Eis um exemplo da primeira e da última quadra, que considera o “til” como uma letra:

Adão, Abel, Almirante,
Antigo, Albano, Alpifânio,
Ásia, África, Alemanha,
Angústia, América, Amazonas.
.....
O Til é última letra
Se assenta pouco ou muito
Porém que nela eu componho
Todo o A. B. C conjunto.
(CASCUDO, 2005, p. 86-88)

⁶⁰ “O abecê é uma composição poética muito antiga, em que cada estrofe começa com uma letra do alfabeto, e cuja fonte mais remota está no Velho Testamento, onde o salmo 118 do *Livro dos Salmos*, cada letra do alfabeto hebraico corresponde a oito versículos. O abecê foi usado na Espanha pelo trovador Juan del Encina, e em Portugal por Luís de Camões. Os antigos cantadores do Nordeste terminavam os abecês com o *til*, considerando-o como letra do alfabeto”. (BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do Nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982, p. 11).

Tanto a glosa como o Abecê serão aproveitados como gêneros literários pela literatura de cordel. Sobretudo o segundo, frequentemente utilizado para exaltar alguma pessoa importante, como o *ABC de Jesuíno Brilhante* (anônimo), ou ainda discorrer sobre um determinado assunto, como *A religião contra o protestantismo*, de Leandro Gomes de Barros, um Abecê escrito com muito cuidado e técnica apurada. Poucas pessoas tiveram a honra de merecer um Abecê, sobretudo no período de formação do cordel. Do mesmo poeta é outro Abecê intitulado *ABC do Romano*, seguindo uma prática típica da poesia oral improvisada consistente em enumerar habilmente uma série de palavras sob determinado ritmo visando demonstrar um amplo e variado conhecimento, sobretudo quando se está cantando “ciência”.

A improvisação, é claro, não surgiu unicamente na serra do Teixeira. Como vimos, há outros tipos de improviso, cada um com suas peculiaridades próprias. Entretanto, acreditamos que a tradição da “Escola do Teixeira” impôs-se no mundo do repentismo nordestino e até brasileiro como a forma dominante, por isso é a que goza de maior prestígio. Os emboladores ou coqueiros, não participam dos Festivais de Repentistas, até porque não dominam os códigos da Cantoria de viola, seus inúmeros estilos e gêneros poéticos, suas toadas específicas. Muitos emboladores, pouco a pouco, foram adquirindo as técnicas da Cantoria de viola e conseguiram ascender poeticamente, mas são casos raros.

3.2.3 Inácio da Catingueira *versus* Francisco Romano: Uma peleja histórica

Vocês que estão no palácio
 Venham ouvir meu pobre pinho
 Não tem o cheiro do vinho
 Das uvas frescas do Lácio
 Mas tem a cor de Inácio
 Da serra da Catingueira
 Um cantador de primeira
 que nunca foi numa escola
 (...)

(Ivanildo Vilanova/Cordel do Fogo Encantado)

A serra do Teixeira foi palco de uma lendária e famosa contenda poética que

marcou profundamente o imaginário de gerações de repentistas e admiradores da cantoria. Digo lendária porque não se tem provas concretas de que ela realmente tenha ocorrido. Há, inclusive, quem negue a sua existência. Pesquisadores e folcloristas dizem ter conhecido pessoas que os informaram de a terem visto e ouvido realmente. Mas prova mesmo que é bom, ninguém até hoje forneceu.

Considerada como “a peleja”, seu caráter lendário adquiriu, com o passar do tempo, ares de mito fundante e alegórico, exercendo profunda influência modelar e conformadora do *ethos* próprio do desafio, em particular, e da cantoria, em geral.

Essa “peleja” ou desafio teria ocorrido em 1870, na antiga vila paraibana de Patos, vizinha a vila do Teixeira. Já o padre Manoel Otaviano assevera que esta teria ocorrido em junho de 1874⁶¹. Seus personagens: Inácio da Catingueira (Catingueira, 1845 – Idem, 1879/81?) e Francisco Romano Caluête, também conhecido como Romano da Mãe d'Água (Teixeira, 1840 – Idem, 1891). O primeiro era «negro, escravo, inicialmente de Manoel Luiz de Abreu, depois, por morte deste, de seu genro Francisco Fidié Rodrigues de Souza, avaliado por um conto e duzentos mil réis no inventário»; o segundo, branco, livre, «era proprietário de um pedaço de terra e tinha um escravo, o que mostra a distância social entre os dois.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 108). O primeiro é lembrado até hoje como um dos maiores repentistas de todos os tempos; o segundo, quase ninguém se lembra mais, exceto pelo fato de ter sido mestre de Silvino Pirauá, do qual falaremos mais adiante.

Orígenes Lessa, em seu livro *Inácio da Catingueira e Luís Gama: Dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*, afirma que o conhecimento da existência real de Inácio decorre justamente através desse documento onde consta o seu nome como parte dos bens do inventário de seu dono: «O que ficou, porém, foi sendo automática e precariamente folclorizado ao calor da admiração que precedia e acompanhava suas pelejas no sertão.» (LESSA, 1982, p. 1).

Como todo cantador que se presa, Inácio da Catingueira gabava-se de ser famoso e bastante conhecido pelos sertões, de acordo com uma estrofe publicada por Luis Nunes, em seu livro *Inácio da Catingueira: O Gênio Escravo*:

Eu sou muito conhecido

⁶¹ Opinião compartilhada com Sebastião Nunes da Costa que, inclusive, acrescenta que “Ugulino do Sabugi, Germano da Lagoa e Silvino Pirauá de Lima estavam presentes quando, na vila paraibana de Patos, em 1874, houve o famoso desafio (...) do qual escreveram versões”. (BATISTA, Sebastião Nunes. “Restituição da autoria de folhetos do Catálogo, Tomo I, da *Literatura Popular em Verso*”. In: *Literatura Popular em Verso, (Estudos) Tomo I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 337).

Aqui, por esta Ribeira
 Este é o seu criado
 Inácio da Catingueira
 Dentro da vila de Patos
 Compro, vendo e faço feira.
 (NUNES, 1979, p. 18)

De acordo com esse mesmo autor, foram muitas as versões criadas e publicadas em folhetos dessa peleja. As mais conhecidas são: «a de Ugulino do Sabugi, citada por Rodrigues de Carvalho; a de Leandro Gomes de Barros e a de Serrador, citadas por Leonardo Mota; a de Silvino Pirauá, citada por Chagas Batista; e, finalmente, as versões do padre Manoel Otaviano e Nestor Diógenes, produto de estrofes colhidas da tradição oral.» (NUNES, 1979, p. 35).

É possível (e até provável) que os cantadores não tenham se debatido em peleja apenas uma única vez, gerando diferentes versões. Segundo Ernani Satyro, em seu artigo “O gênio negro do sertão, publicado pela Revista “*Manaíra*”, «Inácio não conheceu derrota. Romano o venceu uma vez, porque o arrastou para o terreno da geografia. E o negro não tinha sequer conhecimentos primários.» (*Apud* NUNES, 1979, p. 130). O Pe. Manuel Otaviano também atesta que «Inácio e Romano ficaram comunicando-se e cantaram juntos outras vezes, em Batalhão, em casa do Dr. Félix Daltro, em Teixeira, e mesmo em Catingueira.» (*Apud* NUNES, 1979, p. 149).

Segundo Chagas Batista, Romano da Mãe d'água teria guardado por escrito a sua versão dessa peleja, cuidadosamente guardada por Silvino Pirauá, seu discípulo. Este então a transmitiu ao próprio Chagas Batista, fazendo que este acreditasse ser a única versão “verdadeira” dentre as acima publicadas, quando afirma que «destas duas pelejas [a de Romano com Manuel Carneiro e com Inácio da Catingueira] existem diversas cópias que não são autênticas – são versos feitos por outros cantadores, e que, erradamente, se atribuem a Romano.» (BATISTA, 1997, p. 58).

Podemos realizar algumas inferências sobre essa declaração de Chagas Batista: quando este chama as outras versões de “cópias” falsas, ele está negando a possibilidade de que outro cantador pudesse recriar essa peleja, mesmo que tenha participado dela como ouvinte; demonstrando a incapacidade do autor de distinguir categorias como “original”, “versão” e “cópia”, quando ele declara que não são “verdadeiramente” de Romano e Inácio as versões publicadas por Rodrigues de Carvalho e Leonardo Mota, assim como a versão

publicada por Leandro Gomes de Barros, em 1910. Chagas Batista desconsidera o fato de que esta peleja tenha circulado oralmente de boca em boca, sendo recriada pela memória dos que dela participaram, ou que só tenham ouvido de segunda mão; além do mais, não alude ao fato de que possam ter ocorrido várias pelejas, matrizes das versões consideradas como ilegítimas. Além do mais, como afirmou Pedro Batista em artigo publicado no *Diário de Pernambuco*, em janeiro de 1938, dirigindo-se ao folclorista Leonardo Mota, havia outras versões manuscritas diferentes:

Cumpre-me dizer que a cópia constante do livro de Francisco das Chagas Batista é a que mais se aproxima da que tenho em meu poder com a letra de Josué Romano, filho do grande Romano. A cópia do livro de F. das Chagas é, creio, de autoria de Silvino Pirauá, cujo original, com a letra do próprio Silvino, acha-se também em meu poder. (*Apud* BATISTA, 1982, p. 83)

Como veremos em capítulo posterior, Chagas Batista não era cantador, portanto não deu a importância devida aos materiais de repertório que são continuamente recriados pela memória dos cantadores. Talvez a meio caminho de uma “oralidade segunda”, ou seja, uma oralidade muito influenciada pela cultura escrita erudita, este autor julgou todas as outras versões como sendo falsas, pois somente admitia como verdadeira a cópia composta pelo próprio Romano, protagonista direto da famosa contenda. Entretanto, por que será que o autor não incluiu a Inácio em seu livro, citando-o apenas indiretamente quando fala de Romano? Será que essa tentativa de desprestigiar as outras versões da peleja encobre uma predileção por este último? Acreditamos que sim, pois na versão que publicou, Romano vence a Inácio quando exorta a este que discorra sobre assuntos mitológicos, o qual assim se expressa reconhecendo a derrota:

Seu Romano, desse jeito
 Eu não posso acompanhá-lo;
 Se desse um nó em martelo
 Viria eu desatá-lo;
 Mas como foi em ciência,
 Cante só que eu me calo.
 (1997, p. 65)

Normalmente, uma peleja entre cantadores começa amigavelmente. Cada um

louva inicialmente o dono da casa que, amiúde, é o promotor da cantoria. É este quem convida os ouvintes mais importantes, normalmente admiradores e fãs incontestes. Como antigamente essas cantorias eram realizadas nas fazendas de gado, o restante do público compunha-se dos trabalhadores e agregados da própria propriedade rural. Depois, é claro, a cantoria deslocou-se do campo para as pequenas vilas e destas para as cidades maiores. Segundo a professora Elba Braga Ramalho, a cantoria nordestina é um evento que integra os cantadores propriamente ditos e os ouvintes: público em geral e apologistas - um tipo de público especial dotado de fortes conhecimentos sobre o universo repentístico e que, além disso, é frequentemente, o promotor da cantoria. Além do mais, ela pode ser considerada como um modelo particular de “sistema e modo de vida”, nesse caso, a arte se apresenta como uma linguagem específica, tornando-se mediadora entre os diversos sujeitos que participam ativamente em todo o processo intersubjetivo, como assinala, em seu artigo “Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral”, a prof^a Elba Braga Ramalho:

Os ouvintes de Cantoria comportam um universo muito heterogêneo em termos de status social, mas conseguem manter-se unificados diante dos poetas cantadores, certamente porque eles representam, simbolicamente, a memória viva de sua cultura. Desse público, fazem parte o rurícola, o vaqueiro, o pescador, o pequeno comerciante, o fazendeiro, o político, o profissional liberal, o padre, o empresário, enfim os representantes das diversas camadas sociais que se diferenciam pelas variadas condições de sobrevivência, mas que têm em comum sua origem sertaneja. Estão todos unificados pela identificação com o mundo rural, pelo linguajar específico da região, pelos hábitos comuns de convivência social, pela relação com a natureza, pelos mesmos sentimentos da religiosidade e da moral tradicional cristã. (RAMALHO, p. 5)

Depois os cantadores passam para o momento mais esperado que é o da luta poética propriamente dita, na qual eles vão, através da argúcia e do aproveitamento das deficiências físicas aparentes do oponente, (ou ainda deficiências poéticas mesmo), tentar desmoralizar o seu oponente. Frequentemente, os cantadores brancos (ou mulatos) menosprezam os seus oponentes negros, como no caso do embate histórico que nos referimos um pouco acima. Neste caso específico, as provocações começaram já nas apresentações iniciais, quando Romano faz questão de marcar a sua posição social de “branco” frente a Inácio:

Negro me diga o seu nome

Que eu quero ser sabedor,
 Se é solteiro ou casado,
 Aonde é morador,
 Se acaso for cativo,
 Diga quem é seu senhor.

E segue em tom irônico e autossuficiente:

Inácio, vieste a Patos
 Procurando quem te forre
 Volta pra trás, meu negrinho
 Que aqui ninguém te socorre;
 E quem cai nas minhas unhas
 Apanha, deserta ou morre.
 (NUNES, 1979, p. 40)

Todavia, não é comum os cantadores atuarem dessa maneira, começando logo com os insultos. Antes, eles louvam as suas virtudes, de maneira grandiloquente e exagerada, autopromovendo-se para intimidar o seu oponente:

Romano quando se zanga,
 Treme o norte, abala o sul,
 Solta bomba envenenada,
 Vomitando fogo azul,
 Desmancha nêgo nos are
 Que cai virado em paul.

Inácio quando se assanha,
 Cai estrela, a terra treme,
 O sol esbarra o seu curso,
 O mar abala-se e geme,
 Pega fogo o mundo em roda
 E nada disso o nêgo teme.
 (NUNES, 1979, p. 34)

Quando os cantadores chegam ao momento do embate mesmo, eles costumam

mudar de gênero, saindo da sextilha setissilábica inicial, para outro estilo mais “pesado”, como o “martelo” ou décima decassilábica, ou, como na peleja que ora analisamos, o “quadrão” setissilábico (estrofe de oito versos). Frequentemente os cantadores fazem perguntas enigmáticas em forma de adivinhas, ou perguntas de “ciência”⁶², etc.:

Inaço, se és tão sabido
 Responda sem estudá,
 Qual é o tranze da vida
 Quem mais nos faz apertá,
 Que até nos tira a alegria,
 O jeito de conversá
 O sono durante a noite
 A vontade de almoçá.

Seu Romano me parece,
 Eu que não sou aprendido,
 É quando morre a mulhé,
 Ou quando morre o marido,
 Nosso pai ou nossa mãe,
 O nosso filho querido,
 Quando chega em nossa porta,
 Um credô aborrecido.
 (NUNES, 1979, p. 47)

Finalmente, depois de muitas perguntas e respostas, tentativas de subjugar o adversário através da exposição dos conhecimentos, aquele que foi vencido, declara ante o público sua derrota, ou simplesmente se retira humilhado, emborcando a viola. Antigamente, muitos cantadores excediam-se além das lutas verbais, culminando em luta corporal; coisa que, hoje em dia, raramente acontece.

Como podemos observar, o repentismo tem como característica fundamental o “enfrentamento” poético-musical entre dois adversários, com a presença de um público que participa ativamente, tanto indireta como diretamente, fornecendo temas ou motes para serem glosados pelos poetas. Sendo uma arte exclusivamente oral, diferencia-se da poesia escrita por

⁶² “É o conhecimento que o cantador adquire da leitura de alguns livros de Gramática, Geografia, Ciências Naturais, História, etc.. (...) Alguns cantadores recorrem à *ciência* para embarçar o parceiro na cantoria.” (BATISTA, 1982, p. 20)

estar circunscrita em um espaço e tempo determinados e simultâneos. Ao contrário do escritor, que tem todo o tempo necessário para refazer o seu texto, o repentista deve fazê-lo no “aqui e agora”, sem possibilidade de retorno possível ou reelaboração.

Uma *performance* repentística acontece em três fases, segundo Zumthor: produção, transmissão e recepção. Como diálogo poético intersubjetivo, todo poeta necessita da presença de outro poeta e estes de um público que os assista. Conforme a situação, o poeta vai criando um texto que nunca é total, pois este é sempre relacional, está circunscrito às situações concretas. Ou seja, nenhum poeta improvisa do nada. Entretanto, segundo Díaz-Pimienta, pode-se dizer que o poeta, em determinadas situações muito especiais, «cuando los niveles de inspiración y de concentración son altos, y cuando el tema o el enfoque del tema no tiene antecedentes en su propia experiencia repentista, son capaces de realizar la improvisación “total”: o sea, hacer constantemente, y al momento, textos íntegramente nuevos.» (DÍAZ-PIMIENTA, 1998, p. 173).

Contudo, essa capacidade improvisadora está relacionada com muita técnica e exercício intelectual, pois os poetas estudam e aprimoram-se mediante processos mnemotécnicos, preparando e memorizando centenas de versos, para usá-los em momentos «felizes do desafio, armando a rede⁶³ na “deixa” do companheiro (...). Mas o cantador ou violeiro de estrofes preparadas, o “organista”, (...) é diferente do que canta “verso” decorado, ao qual os nossos violeiros denominam “balaio”. Os que cantam decorado, em geral o fazem entre si, combinando tudo previamente.» (WILSON, 1986, p. 37).

Um dos preconceitos mais comuns em relação à improvisação deve-se a aparente facilidade com que o poeta popular realiza sua arte. E essa aparente facilidade é justamente reforçada pela rapidez da *performance*, fazendo crer aos mais incautos e inexperitos que não há dificuldade nenhuma. Tudo isso reforçado pela origem humilde de quase todos os poetas, homens do povo com pouco ou nenhum grau de escolaridade e desconhecedores, portanto, da norma culta da língua oficial. No entanto, sim que há muitas dificuldades e limitações para o bom exercício dessa arte, tendo por trás um longo tempo de aprendizagem que começa desde a mais tenra infância, através da audição de muitas cantorias.

Entre as muitas limitações que se apresentam aos poetas improvisadores, há o gênero poético a ser utilizado: desde uma simples quadra ou sextilha setissilábica, até um a décima em “martelo agalopado” (decassilábico) ou “martelo à beira-mar” (eneassilábico). Além do mais, o poeta deve escolher o modo como irá exprimir-se, a saber: lírica, filosófica,

⁶³ “Armar a rede – Diz-se quando um cantador canta um trabalho aprendido cuja estrofe inicial dá certo com o último pé da estrofe do parceiro” (ALVES SOBRINHO, 1982, p. 11).

humanística, contemplativa, descritiva, de louvação ou de apologia, de exaltação ou condoreira, mista, picante, epigramática, de bravura ou de vantagem, de trocadilho ou de ziguezague, de mensagem ou de recado, de trava-língua, de raciocínio matemático, de súplica, de lamúria, de agradecimento, de disparate, de narrativa, humorística, etc. (LINHARES/BATISTA, 1982, p. 40).

No entanto, a maior dificuldade desses rapsodos do sertão foi vencer o preconceito das classes mais favorecidas, classes economicamente mais abastadas e detentoras de um forte capital educacional e, portanto, simbólico. Sem esse capital, essa atividade poética foi (e ainda o é) por muito tempo considerada uma atividade de gente pobre e inculta, sendo tolerada apenas como um divertimento permissível nas poucas horas de ócio e descanso, frequentemente associadas às festas ligadas ao ciclo religioso. Sem direito a uma educação formal adequada, legitimadora e consagradora de seus dotes artísticos, a poesia criada por esses cantadores foi considerada pelos órgãos de turismo e instituições oficiais de defesa do patrimônio imaterial do povo como “folclore”, portanto não pertencendo a categoria de Arte (com “A” maiúsculo). Basta uma rápida olhada nos *sites* de propaganda dos estados nordestinos para comprovar este fato. A cultura dominante apropria-se do popular como fenômeno pitoresco e típico caracterizador de uma determinada região ou comunidade, na medida em que esta possa enquadrar-se em categorias folclorizadas, colocadas em exposição permanente em espaços especificamente destinados para eles, como feiras, mercados e lojas de artesanato. Nesses espaços, é comum haver bancas de venda de cordéis, assim como apresentações de cantorias e emboladas, sem falar também nas apresentações de grupos folclóricos de danças dramáticas e recreativas.

3.2.4 A mulher na Cantoria

Território marcadamente masculino, mas que uma pesquisa um pouco mais cuidadosa revela a existência de vozes femininas silenciadas pela historiografia oficial, nosso objetivo é trazer à tona essas vozes. De acordo com Santos, em seu livro *Romaria de Versos: mulheres cearenses autoras de cordel*, as mulheres repentistas aparecem na historiografia de diversas maneiras, principalmente indiretas, «elas surgem, por exemplo, nas testemunhas dos cantadores que presenciaram, viram e ouviram, as mulheres cantadoras (...). Ou ainda, elas, de repente, aparecem nas imagens criadas pelos artistas plásticos – em geral, xilogravadores –, quando retratam mulheres cantadoras no ato de suas performances.» (SANTOS, 2008, p. 14). Todavia, vale a pena esclarecer ainda que a historiografia oficial, quase sempre, recorda a

mulher em função do homem, ou seja, a mulher cantadora só aparece como um acontecimento a mais na carreira poética dos cantadores, tendo caráter meramente ilustrativo.

Desde os primórdios da Cantoria de viola, do Coco de embolada, enfim dos gêneros orais populares, a mulher esteve presente de forma real e contundente. Assim testemunham os primeiros folcloristas, como Rodrigues de Carvalho, por exemplo, quando anonimamente insere em seu cancioneiro as seguintes estrofes coletadas no Ceará:

Amanhecia. A viola
 Gemia boa e saudosa,
 Tocada pelo pachola
 Manoel José de Sousa,
 Irmão de Joaquim Pitanga,
 E neto da Chica Rosa.

Principiava a folia
 Na mais forte animação
 Uma voz bela se ouvia,
 Pelo meio do baião.
 Cantando saudosamente,
 As cantigas do sertão,
 E dizendo êstes versinhos
 Nascidos do coração.

“Sou morena, côr de jambo,
 Chiquinho disse você,
 É certo que fica bambo
 Todo moço que me vê.

Às vezes, quando começo
 A cantar minhas cantigas,
 Ficam logo pelo avêssô,
 As outras mais raparigas.

(CARVALHO, 1967, p. 206-207)

Como vemos, as mulheres estavam não apenas presentes, como espectadoras passivas, mas sim ativamente participantes numa cantoria, entre um “baião” e outro, cantigas

eram entoadas fazendo enternecer os corações mais sensíveis. Dessa forma, falar da presença feminina no mundo androcêntrico da cantoria de viola é resgatar essas vozes que foram colocadas à margem e excluídas de maneira peremptória do universo da poesia popular, criando uma falsa hegemonia masculina absoluta e incontestável. Na verdade, essa exclusão possui raízes mais profundas na própria separação dos papéis masculinos e femininos no seio de uma sociedade machista, tanto urbana como rural.

No mesmo cancioneiro acima citado, aparece a alusão a Salviana e a Chica Barrosa. A primeira, «uma rapariga de côr branca, não há muito tempo fazia as delícias dos apreciadores da trova do povo, cantando admiravelmente e tocando viola, acompanhada de um cortejo de admiradores de chapéu de couro e cacête.» (CARVALHO, 1967, p. 340). A segunda era uma negra «alta, robusta. Mulata simpática, bebia e jogava como qualquer boêmio, e tinha voz regular.» (*Apud* CARVALHO, 1967, p. 341). Daquela, não restou nenhuma outra informação, aparte da alusão acima citada. Desta, consta que teria nascido em Patos-PB e vivido no final do século XIX e começos do XX. Segundo Câmara Cascudo, Francisca Maria da Conceição, também conhecida como Francisca Barrosa, costumava findar um desafio dizendo «a negra Chica Barrosa, é faceira e é dengosa»; e que, ademais, «foi assassinada num samba em Pombal, Paraíba.» (CASCUDO, 2005, p. 345). Ela também foi citada no livro *Cantadores* de Leonardo Mota, como tendo se debatido em um desafio com Zé Bandeira. Entretanto, o seu embate mais famoso deu-se com o Cel. Manuel Martins, mais conhecido por Neco Martins. Aliás, conta-nos Luís Wilson em seu *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão*, que este nessa ocasião Neco Martins, provavelmente devido a algum insulto mais grave, puxou de sua pistola para alvejar Chica Barrosa que não teve alternativa senão sair correndo, só voltando depois de serenados os ânimos. Assim se expressou a cantadora quando do seu retorno:

Nesta nossa cantoria
Estremeceram-se os céus,
Até os mortos ouviram
No fundo dos mausoléus
Com o abalo acabou-se
A raça dos fariseus,
Com o destino findou-se
A raça dos Prometeu!
Só o mundo tem liberdade

E o infinito tem Deus!
 Colega Neco Martins,
 Aceite meu triste adeus.
 (WILSON, 1986, p. 112-113).

Outras duas cantadoras famosas foram Maria Tebana e Zefinha do Chambocão. A primeira ficou imortalizada a partir de um desafio com Manuel Riachão, aludido de passagem por Rodrigues de Carvalho, e coletado por Leonardo Mota diretamente da boca do poeta popular Anselmo Vieira. Já Cascudo referiu-se a essa cantadora como sendo rápida e assustadora no repente, que «tocava bem a viola e compunha, de ouvido, “rojões” e “baianos” repinicados e tradicionais. Passou a termo de comparação. Tocar assim só Maria Turbana!» (CASCUDO, 2005, p. 345).

Com relação à segunda, era uma cantadora cearense da qual Leonardo Mota reproduz um longo desafio que ela teria travado com o cantador famoso Jerônimo do Junqueiro. Cascudo diz que ela não teria resistido ao cantador. Reproduziremos alguns trechos do referido desafio com o intuito de mostrar a existência de outra cantadora, assim como os excertos relacionados com o medo que tinham os cantadores de debaterem-se com mulheres, sendo esse medo parte do imaginário comum entre os poetas. «O que ali está em jogo são os valores morais da sociedade patriarcal. Perder de mulher é quase como se igualar a elas, o que implica em mexer no código de honra masculino; incide na sua virilidade.» (SANTOS, 2009). Note-se, ainda, o fato de que, no imaginário coletivo do sertão, a mulher ser associada frequentemente com a figura do “cão”, metáfora do diabo que se disfarça nesse animal.

Quando estralou a notiça
 Que o fama tá na ribêra,
 Era tanto do cantô
 Que enchia o quadro da fêra:
 Acudiu Antônio de Sale
 Mais o Jerome Morêra;
 Acudiu Antônio Pendenza,
 Santiago de Olivêra;
 Acudiu o Virgolino
 E o Romano do Teixêra;
 Herculano de Messia,

Cego Vicente Barrêra,
E o Fausto Correia Lima
Das Lavra da Mangabêra.

Nenhum destes me passou
O pé adiante da mão;
Só achei duas mulhére;
Tinha a pintura do cão;
Naninha Gorda do Brejo,
Zefinha do Chabocão.

Eu tava numa função
Na fazenda “Cacimbinha”
Quando vejo um positivo
Pedindo notiça minha,
Dando um recado atrevido,
Que me mandava a Zefinha.

(...)
Me assentei perante o povo,
(Parecia uma sessão)
Quando me saiu Zefinha
Com grande preparação:
Era baixa, grossa e alva,
Bonita até de feição;
Cheia de laço de fita,
Trancelim, colá, cordão:
No dedo da mão direita
Não sei quantos anelão...
Vinha tão perfeitazinha,
Bonitinha como o cão!
Para confeito da obra:
Uma viola na mão.

Ai, chamaro pra janta,
Eu fui pra comparecê:
Levava o bocado à boca

Mas não podia descê
 Maginando na vergonha
 Que eu havéra de sofrê,
 Andando na terra alêia
 E uma muié me vencê...
 (MOTA, 1987, p. 37-39)

Finalizando, além dessas cantadoras, há o registro da existência de Maria Assunção do Senhor, a Vovó Pangula, piauiense nascida em 25 de novembro de 1918 e falecida em 4 de setembro de 1990, com 72 anos. Segundo Laércio Queiroz de Sousa, em sua dissertação intitulada *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*, a cantadora «não era alfabetizada, não assinava o nome, porém seus versos impressionavam pela coerência e agilidade. Segundo AMORIM e RAFAEL (2002), a poetiza chegou a Teresina em 1941, trabalhou de empregada doméstica e apesar de pobre era bastante vaidosa.» (2003, p. 60).

A seguir, trataremos da estilização dos desafios, ou seja, a forma como essa modalidade de poesia oral foi transplantada para o cordel. Essa íntima relação da cantoria com o cordel fez com muitos confundam ainda hoje essas duas manifestações artísticas, estabelecendo relações equivocadas entre um fenômeno e outro. Por esse motivo separamos os capítulos de uma e outra, deixando clara, no entanto, a interdependência entre elas. Para exemplificar o que dizemos, reproduziremos abaixo o verbete “literatura do cordel” constante no *Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel* editado pela Academia Brasileira da Literatura de Cordel, um órgão representativo e importante na formação do sistema, mas que, todavia, não goza de representatividade absoluta e amplamente reconhecida por todos os poetas populares. Eis a definição:

A literatura popular que se divide em dois grandes grupos: a poesia de composição tradicional – impressa em milhares de folhetos que por serem expostos à venda em barbantes ou *cordéis* receberam esta denominação; e, a poesia improvisada – cantada por milhares de cantadores repentistas nas famosas sessões de cantorias. Ambas obedecem a rigoroso critério poético quanto às rimas, métricas e ritmos. (...)”. (2005, p. 79).

A Cantoria e o cordel são duas manifestações diferentes, produzidos e difundidos por meios, circunstâncias e momentos também diferentes, que podem coincidir em um único artista, mas que, de maneira alguma possam ser confundidos, muito menos um englobar o

outro.

3.3 Desafios e discussões: a estilização do embate

A estilização dos desafios e pelejas cumpriu um papel fundamental no processo de formação da literatura de cordel, na medida em que esses gêneros da cantoria, ao serem transpostos para o papel impresso, na forma de folhetos, mantiveram aspectos da oralidade inerentes a própria Cantoria enquanto *performance* produtora e portadora de sentido. Claro que não podemos nos esquecer que outros aspectos foram perdidos, justamente pela incapacidade da escrita em registrar toda a gama de expressões corporais, notadamente os timbres, os tons e as melodias utilizadas pelos cantadores. Nesse processo de seleção e escolha dos materiais repertórios a serem aproveitados reside a criatividade e a inventividade (em uma palavra: a apropriação) tanto dos primeiros cantadores-cordelistas, como dos poetas de bancada posteriores. A memória jogou um papel muito importante nesse processo de transcrição para o folheto impresso dos desafios, dos Abecês, das histórias e dos romances recriados oralmente pela musa popular. Temas e formas poéticas consagradas receberam uma nova “roupagem”, uma nova embalagem, quando da passagem do oral para o escrito.

Os folhetos de desafios ou pelejas, assim como os de discussões ou debates são dois sub-gêneros que se confundem muito, devido o embate-diálogo estruturar claramente os textos. Os próprios poetas utilizam indiscriminadamente as palavras peleja, desafio, discussão, debate e luta para designar esses subgêneros. Entretanto, não são essas palavras que vão, via de regra, diferenciar uma discussão de uma peleja, mas sim dois aspectos: o primeiro, estrutural; e o segundo, contextual.

No primeiro caso, sempre que aparecerem dois nomes de pessoas reais ou imaginárias como parte de um sintagma nominal, por exemplo, *Discussão de Ataíde com Leandro Gomes*, ou *Segundo debate de Riachão com o diabo fingido em homem chamado Mumbaça*, essa obra trata-se de uma peleja autêntica na qual os personagens enfrentam-se simulando uma cantoria de verdade. Mesmo que, no caso do segundo exemplo, o segundo personagem seja um ente sobrenatural, é a estrutura sintagmática que caracteriza a peleja.

Assim, podemos compreender o segundo aspecto, pois, é o contexto cultural, ou seja, o conhecimento que os leitores têm do universo da cantoria o que faz com que todos saibam que esses dois folhetos não são discussões comuns, mas sim uma discussão poética na forma de uma peleja. Por isso, independentemente do substantivo utilizado, uma discussão é

um debate real ou fictício entre dois personagens que não são cantadores, fazendo com que a estrutura do texto, apesar de dialógica, não tenha a estrutura de uma peleja, e sim de uma discussão em verso similar a que todos temos quando discutimos cotidianamente. Resumindo: toda peleja é uma discussão, mas nem toda discussão é uma peleja.

Como autênticos porta-vozes das vicissitudes do seu povo, os poetas populares souberam traduzir em versos aspectos importantes relacionados às transformações da sociedade nordestina. Seja através de uma peleja ou uma discussão, os assuntos mais candentes e que mais inquietavam o povo foram representados à maneira de diálogos poéticos, principalmente relacionado com as transformações na ordem religiosa e social, como a proliferação do protestantismo e as novas modas e costumes que começavam a mudar hábitos sociais arraigados, derrubando tradições seculares.

Esses embates verbais gozaram (e ainda gozam) de uma ampla popularidade entre os leitores até meados do século XX, sobretudo as pelejas ou desafios; sem que, no entanto, ainda hoje, essa popularidade possa ser comparada com a importância que tinham até, pelo menos os anos 60, quando o cordel passou por enormes dificuldades, devido à fatores econômicos.

Os folhetos de discussão, tecidos à maneira de diálogos (estamos pensando nos diálogos retóricos), assemelham-se a um gênero bastante antigo, amplamente divulgado, sobretudo pelos apologéticos cristãos, como Santo Agostinho. Ligados ao problema dialético de busca da verdade, havia também os diálogos erísticos «(de *éris* = contienda), mientras que la forma pragmática más común es aquella en que los distintos participantes buscan persuadirse recíprocamente.» (MARCHESE/FORRADELLAS, 1991, p. 100-101).

Dentro do universo marcadamente oral, a principal forma de aprendizagem é o diálogo. Através da interação direta, “cara a cara”, as pessoas trocam todo tipo de informação, principalmente aqueles conhecimentos tradicionais que funcionam como alicerce para a manutenção da sobrevivência. Daí a função social de toda a literatura folclórica narrativa e poética⁶⁴, visando entreter, instruir e educar. Essa tradição, inclusive, incorpora-se frequentemente (sobretudo nas culturas orais primárias) a algum arquétipo verbal. Por isso, segundo Erik A. Havelock, «la tradición tiene que recogerse en alguna expresión lingüística, en alguna manifestación práctica que responda a la ambición de describir y al mismo tiempo

⁶⁴ Segundo Antônio Henrique Weitzel, “O **folclore literário** compreende duas grandes divisões: a - o **folclore narrativo**, abrangendo as lendas, os mitos, os contos, as fábulas, os casos e o anedotário popular; b – o **folclore poético**, que engloba o cancionário materno, com os seus acalantos, as cantigas infantis, com uma gama imensa de brincadeiras cantadas, os romances, os abecês, as quadras, os desafios e a literatura de cordel” (*Folclore literário e lingüísticos*. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995, p. 25). Evidentemente, não compactuamos com a inclusão da literatura de cordel dentro dessa classificação de cunho folclórico.

sancionar el modelo de comportamiento político y privado a que se atiene el grupo – y que le otorga cohesión.» (HAVELOCK, 2002, p. 53).

Por esse motivo, muitos poetas buscando interferir na opinião dos seus leitores, cumprindo o seu papel de formadores de opinião, forjaram discussões fictícias entre ateus e católicos, protestantes e católicos, entre pessoas do campo e da cidade, de operários e empresários, etc., aproveitando-se de situações muitas vezes verídicas para introduzir normas e regras consuetudinárias legitimadas pelo uso.

Na *Discussão de um prciano com um matuto*, Leandro Gomes de Barros assume já na primeira estrofe do poema o seu papel de formador de opinião, quando se dirige aos leitores dizendo:

Nesses versos contarei
uma discussão pesada
d'um matuto muito moço,
mas de conversa aprumada
com um prciano bruto,
que não sabia de nada.
(Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, 1950, p. 1)

Todavia, algumas discussões foram tecidas a maneira de fábulas, no qual os personagens podem ser animais ou objetos inanimados, como na *Discução do vinho com a aguardente*, do mesmo autor, no qual, apesar de não tomar explicitamente o partido da aguardente, o autor dá-lhe a última palavra:

Disse a aguardente retire
Esses negocio do céu
Por que nas coisas do mundo
Voce me tira o chapéo
Ou corta por onde eu risco
Ou vae soletrar charéo.
(João Pessoa: Typografia da Popular Editora, s. d., p. 16).

O vinho representa a alta sociedade; a aguardente representa o povo como classe trabalhadora. Como veremos mais adiante, Leandro Gomes foi um poeta popular bastante comprometido com o seu povo, principalmente com o povo humilde do sertão. Em muitos dos

seus poemas, o autor criticou fortemente a Igreja Católica, devido ao fato desta aliar-se aos mais ricos, aos que têm dinheiro e posição social mais elevada. No Brasil “real” em que viveu e sofreu o poeta, o povo era enganado pelo discurso tanto da elite, como pelo discurso demasiadamente conformista da Igreja, onde não havia lugar para rebeliões e reivindicações por melhores condições de vida.

Dessa forma, essas discussões exerceram uma função social comunicativa extremamente importante para as pessoas de baixa escolaridade, funcionando como cartilha ou como manual de instrução que, muitas vezes, tinham mais prestígio que os outros veículos de informação, como o jornal, primeiro; e o rádio e a televisão, posteriormente. Da mesma maneira funcionava a épica homérica que, além de recreativa, era funcional, ou seja, um método de reter na memória e nos corações uma espécie de “enciclopédia” de «costumbres sociales, leys consuetudinarias y convenciones que constituían la tradición cultural griega de la época en que se compusieran os poemas. (...) El lenguaje de Homero es un lenguaje de almacenamiento confeccionado oralmente para fines de conservación.» (HAVELOCK, 2008, p. 94-95).

Com relação às pelejas propriamente ditas, a maioria delas é inventada, ou seja, não corresponde a embates reais. Segundo Ronald Daus, em *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do Nordeste*, como estilizações de cantorias, esses folhetos tornaram-se muito mais concisos a partir da supressão de “fórmulas” orais próprias das cantorias que «facilitam a compreensão imediata de um recitativo, como, por exemplo, “agora passo a outro tema”.» (DAUS, 1982, p. 6). Além do mais, facultava ao poeta popular a utilização reiterada de interjeições, de adjetivos e vocativos como forma de manter a atenção dos ouvintes. Todavia, ainda segundo o mesmo autor, os folhetos não reproduziram os refrões típicos da cantoria, «eles não teriam mais função ali, não serviam mais como apoio da memória nem como meio de facilitar a improvisação.» (DAUS, 1982, p. 7).

Todos (ou quase todos) os poetas escreveram pelejas, colocando-se ou não como protagonistas. Tendência que, aliás, continua até os dias de hoje com as pelejas virtuais. O Desafio foi a forma poética utilizada por João Martins de Athayde no começo da sua vida de poeta. Assim, dentre as principais escritas por Athayde destacamos a que ele escreveu tendo por adversário a Leandro Gomes de Barros, mesmo sem nem sequer conhecê-lo pessoalmente. Fato que, aliás, suscitou uma resposta deste nos seguintes termos: «AVISO – Faço ver aos leitores uns livros que vendem com o titulo de discução de Leandro Gomes com João Athayde, é falço pois nunca vi esse Athayde. Leandro Gomes de Barros.» (*O diabo na nova-ceita – Vingança de um filho – A tarde*. Recife: Edição do autor, s.d.).

Em atitude respeitosa, assim inicia Athayde o folheto:

Voltando João Athayde
De Vitoria a Jaboatão
Quando chegou em Tapéra
Que saltou na estação
Encontrou Leandro Gomes
entraram em conversação

Athayde – Bom dia Senhor Leandro
Grande poeta modelo
Fiquei bastante contente
Porque desejava vel-o
Não só pela sua fama
Como para conhece-lo

Leandro – Eu também da mesma forma
Gosto da sociedade,
Embora que suas frases
Não tenham sinceridade
Caiu a sôpa no mel
P'ra quem já tinha vontade

A – Senhor Leandro não se altere
Veja que lhe tratei bem
Primeiro sem ter segundo
No mundo não há ninguém
Quando o mal persegue o homem
Não se sabe de onde vem.

(Recife: Edição do autor, 1941, p. 1-2)

Claro que depois os dois ficaram amigos. Mas o interessante a observar é a ousadia de Athayde em publicar uma discussão com um poeta já famoso como Leandro, fato que demonstra a sua sagacidade e sentido comercial, aproveitando-se da fama do outro para promover-se. Cabe-nos ainda ressaltar a natureza apologética desse folheto, na medida em que Athayde alardeia seus conhecimentos em geografia e mitologia, como aliás o faziam

qualquer cantador durante uma peleja. No final, Athayde estabelece um novo tipo de glosa constituída por dois motes em quadra, cada qual proposto por um dos contendores, assim desenvolvido:

L. - Uma nação reminada

Uma morada distante,

Um porto á beira mar

Um homem comerciante.

A. – Dez fortalezas salvando

Des homens numa questão,

Dez vapores de saída

Dez Caxeiros num balcão.

L. - Dez fortalezas salvando

Nove batalhões formados,

Oito generais armados

Sete cornetas tocando

Seis pedras infernais queimando

Cinco tinas de gelada

Quatro casas de morada

Tres comandantes de linhas

Duas cidades vizinhas

Uma nação reminada.

A – Uma nação reminada

Duas cidades vizinhas

Tres comandantes de linhas

Quatro casas de morada

Cinco tinas de gelada

Seis pedras infernais queimando

Sete cornetas tocando

Oito generais armados

Nove batalhões formados,

Dez fortalezas salvando.

(1941, p. 13-14)

Voltando a função formativa e informativa, muitos poetas aproveitaram os Desafios para “cantar ciência” nos folhetos, vangloriando-se de conhecimentos muitas vezes meramente enciclopédicos. «El poeta es fuente, por un lado, de formación moral, también esencial. Históricamente hablando, su predicamento se extiende incluso a la transmisión de enseñanzas técnicas.» (HAVELOCK, 2002, p. 42). Os leitores, claro, sabendo disso, buscavam esses desafios também como forma de adquirir aqueles conhecimentos à eles vetados. Ilustrativo desse aspecto é *Peleja de Joaquim Jaqueira*⁶⁵ com *João Melquiades*, na qual este sagra-se vencedor após suplantar o seu oponente, respondendo todas as perguntas inquiridas de forma hábil, fazendo com que Jaqueira reconheça a derrota:

J. Melquiades eu com você
já não quero mais peleja,
cante o senhor o Brasil
que ouvir o povo deseja
quando findar esta obra
vamos nós tomar cerveja.

(Juazeiro do Norte: Editora de José Bernardo, 1951, p. 5)

Na sequência, Melchíades passa a discorrer sobre todos os Estados brasileiros, salientando suas belezas naturais, além de aspectos econômicos, políticos e sociais relevantes. Interessante é notar que cada Estado é introduzido no corpo do poema através de uma sextilha introdutória, seguida de uma décima complementar (o que denota que o poeta detinha certo censo estrutural de composição), como esta sobre o estado do Rio de Janeiro, onde percebemos uma flagrante atualização operada pelo editor, pois como João Melchíades morrera em 1933, como poderia este saber da mudança da capital, fato que só ocorreria em 1960?. Vejamos as estrofes:

Estado do Rio de Janeiro
foi a capital federal
onde regia a república
do primeiro tribunal
no mundo não há uma parte

⁶⁵ Joaquim Venceslau Jaqueira – Cantador alagoano do século passado e certamente começo deste. (...) No fim do século emigrou para o Amazonas, provavelmente com os soldados da borracha. (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 146).

igual a seu litoral

No Estado do Rio de Janeiro
 onde morava o governo da nação
 combinado com a reunião
 onde ativo exercia tão guerreiro
 o batalhão de quarenta era o primeiro
 que defendia o governo em palacete
 tem a fama a rua de paquete
 catedral magnífica como vede
 a artilharia de guerra tem a sede
 no Botafogo, o palacio do Catete
 (Tipografia São Francisco: Juazeiro do Norte, s.d., p. 11-12)

Nesta edição da Tipografia São Francisco, não consta o nome do poeta como autor, e sim o de José Bernardo como proprietário. Posteriormente, na edição de 1962, esse surge como editor-proprietário; e na de 1979, as suas filhas restituem a autoria verdadeira deste folheto, colocando em primeiro plano o nome de Melchíades, seguido da informação “Proprietarias: Filhas de José Bernardo da Silva”.

Esse tipo de atualização mostra a preocupação das editoras de cordel de fornecer informações atualizadas aos leitores-ouvintes, pois ninguém iria comprar um folheto com uma informação “errada”. Isso demonstra que, mesmo tratando-se de um texto publicado por escrito, a sua circulação em uma situação de oralidade, faz com que as informações tenham que ser necessariamente atualizadas, com risco de perda do seu valor enunciativo. Na literatura de cordel, diferentemente da sua congênere culta, os textos não estão fixados de uma vez para sempre, eles podem mudar (e de fato mudam) quando se alteram os suportes e as condições de apropriação por parte dos leitores-ouvintes. Por esse motivo, não se pode interpretar esse tipo de atualização como uma “deturpação” do texto original, até porque como proprietários dos direitos de publicação dessas obras, os editores sentem-se no direito (e até na obrigação mesmo) de reatualizar as informações, para desespero dos puristas e dos geneticistas textuais.

Igualmente, esses desafios e pelejas, sobretudo no período de formação do sistema literário do cordel, quando muitos cantadores começaram a imprimir folhetos, esses desafios funcionavam como propaganda para os cantadores envolvidos nessas contendidas, seja real ou fictícia, ou parcialmente fictícia. O *Desafio de Zé Duda com Silvino Pirauá descrevendo os*

reinos da natureza é ilustrativo desse ponto, pois como não há nem vencido nem vencedor, os dois acabam o duelo de maneira amigável. Se a amizade entre os cantadores começou realmente a partir de uma cantoria ou não, tendo o folheto sido publicado para comemorar o surgimento da parceria; ou se foi publicado anos depois, o que queremos demonstrar é o funcionamento desse tipo de poema, espécie de plataforma propagandística dos dotes e qualidades dos cantadores envolvidos. Tanto isso é verdade que a quase totalidade dos cordelistas, mesmo os de bancada, os que não eram cantadores profissionais, publicaram desafios, colocando-se como protagonistas. Leandro Gomes de Barros, Francisco das Chagas Batista e João Martins de Athayde, poetas dotados de alguma capacidade glosadora que não eram efetivamente cantadores, publicaram pelepas fictícias entre si.

Como obra composta e publicada para ser cantada e/ou lida em público, seja em uma cantoria real, ou mesmo numa feira, quando o poeta diz «Preste atenção, meu leitor, / ao caso que vou contar», ele está nitidamente se dirigindo aos leitores-ouvintes, pois “ler” era sinônimo de “ouvir”. Esse é um “verbo de palavra”, ou seja, verbos que denotam situações reais onde a palavra é proferida num momento de *performance*, em uma situação de oralidade mista. Isso fica ainda mais claro com a estrofe seguinte, na qual o poeta utiliza um verbo no presente do indicativo, como se o desafio estivesse ocorrendo no aqui e agora, numa estratégia que visava angariar a atenção do leitor-ouvinte:

Zé Duda foi o primeiro
que o silencio foi rompendo
mas logo a sua pergunta
Pirauá vae respondendo,
por isso, muita atenção
que já estão se debatendo.
(PIRAUÁ, s/d, p. 1)

Analisando os dados icônicos e textuais da capa, a função propagandística dos desafios é corroborada pelo fato de que a edição que ora manejamos foi publicada por uma editora de Belém do Pará – a Guajarina; e que a ilustração da capa funciona como uma espécie de “cartão de visita” dos dois cantadores, pois mostra um dos cantadores com a viola em punho, junto a um cavalo devidamente arreado, dando a impressão de que este acabara de chegar. Já o outro cantador está com a viola às costas, em atitude despreocupada. Portanto, a ilustração deixa transparecer a atitude de um cantador recém chegado que se dirige a outro

cantador, convidando-o a cantar com ele. Mesmo tratando-se da região Norte do Brasil, onde a Cantoria de viola não gozava de tanto prestígio assim, pois fora levada à essa região justamente por Nordestinos imigrantes, o folheto visava a esse público leitor que conhecia muito bem os procedimentos e estratégias do mundo da cantoria, no qual um cantador recém chegado tinha que se debater com o cantador autóctone e provar os seus dotes artísticos. Portanto, qualquer pessoa, mesmo iletrada, pela própria iconografia, saberia que o folheto abordaria algum desafio entre cantadores.

Ainda neste mesmo folheto, o poeta rende homenagem ao seu mestre quando literalmente reconhece ter aprendido a cantar na “escola” de Romano, da Escola do Teixeira, evidenciando o processo de formação oral como cantador e, além do mais, acenando para os seus leitores a importância do seu ofício, pois necessita de esforço e dedicação, assim como da presença de um mestre que ensine os segredos da profissão:

S. Não apoiado, collega,
 não sou cantor de primeira,
 fui discípulo e sigo a escola
 do ex-Romano Teixeira,
 mas, em si notei agora
 talento e musa altaneira.
 (PIRAUÁ, s/d., p. 16)

Há um último aspecto que devemos ressaltar: a natureza polifônica dessas representações do embate. Apesar de representarem o pensamento de um único autor, cada qual procura expressar da melhor maneira possível os pontos de vista do seu oponente, expressado diretamente no texto. Assim, a presença do outro, fundamental no universo da oralidade, onde a interação linguística se dá plenamente, é transplantada para o cordel através de um intenso dialogismo inerente ao próprio gênero, tornando-se um aspecto estrutural de grande importância. Em um ensaio intitulado “Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso”, publicado no livro *Diálogos com Bakhtin*, assim nos explica Diana Pessoa de Barros sobre a natureza dialógica do discurso, :

“O diálogo é condição da linguagem e do discurso, mas há textos polifônicos e monofônicos, conforme variem as estratégias discursivas empregadas. Nos textos polifônicos, os diálogos entre discursos mostram-se, deixam-se ver ou entrever; nos textos monofônicos eles se ocultam sob a aparência de um discurso único, de uma única

voz. Monofonia e polifonia são, portanto, efeitos de sentido, decorrentes de procedimentos discursivos, de discursos por definição e constituição dialógicos. (BARROS, 2001, p. 36).

Mesmo tratando-se de poesia, gênero considerado por Bakhtin essencialmente monológico, as discussões e pelepas expressam muitas vozes diferentes, na medida em que nele figuram discursos os mais variados. Numa mesma discussão ou peleja aparecem vários discursos que expressam vozes de variados matizes ideológicos, pois elas remetem a áreas do conhecimento específicas, como Geografia, História natural, Biologia, etc. Parte da riqueza da cantoria reside justamente na expressão de conhecimentos adquiridos através da leitura e, principalmente, da vida, da interação real entre as pessoas. Conhecimentos estes que fazem a diferença à hora de vencer o oponente e, ao mesmo tempo, distrair e (in)formar ao público ouvinte.

3.3.1 Os marcos ou vantagens

Gênero poético típico da cantoria que foi transplantado para o cordel, os Marcos ou Vantagens foram a «transposição para a forma escrita do valor que os cantadores atribuíam a suas Ribeiras, vistas por muitos deles como castelos em que, abancados, resistiriam ao ataque de qualquer cantador, permanecendo donos da praça.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 11). Posteriormente, os poetas de bancada, ao apropriarem-se dessa concepção, criarão composições poéticas de grande envergadura, fazendo com que surja uma rivalidade entre eles que, por sua vez, dará lugar a uma luta intertextual bastante original na medida em que cada qual tenta suplantar em qualidade e tamanho a obra do outro.

O *Castelo da Cidade Flor Mimosa*, «título que o autor não pôs explicitamente mas se insinua nos versos do poema», de Manuel Vieira do Paraíso, talvez seja o marco mais antigo que se conhece, caso a primazia não caiba ao de Neco Martins, pois «infelizmente, Leonardo Mota não transcreveu todo o Marco da Divisão, de Neco Martins (e o teve em mãos), nem informou a data da composição, em seu livro “Cantadores”.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 17-19). Esse texto foi descoberto a partir dos manuscritos pertencentes ao poeta guardado pelo seu filho Nino, entre os quais figuravam fragmentos de *Emergência*, e o *Casamento de um nova-seita com a filha do diabo*, acima comentado.

Composto por vários metros distintos, como as décimas em martelo e parcela⁶⁶, desse poema cabe-nos ressaltar um tipo de décima mista criada pelo autor, constituída de quatro versos de quatro sílabas e seis de dez, obedecendo ao esquema tradicional de rimas (*abbaaccddc*). Abaixo citaremos a estrofe inicial e um exemplo desse tipo de décima mista:

Em uma aldeia eu vivia sozinho
 Em meu pensamento (eu) inventei
 De obrar uma obra como obrei
 De atrair pra mim cem mil vizinho
 Em um rápido tempo tão pouquinho
 Com incrível esforço tão potente
 Ajudado assim do onipotente
 Indicou-me (esta) forma a navegar
 Ao fim do intento eu chegar
 Que fez admirar inteiramente.

(...)

Tem 6 altar
 Cada igreja
 Vá lá e veja
 Quem duvidar
 Cantador que enfim nela chegar
 Antes eu digo: volte, não vá não
 Para estes há uma execução
 O governo da cidade despachou
 A polícia encontrando cantador
 É pra nele fazerem correição.

(ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 20-21)

Ainda de acordo Almeida e Alves Sobrinho, os primeiros Marcos publicados em folheto foram o *Marco do Meio do Mundo* (1916/17), de João Martins de Athayde, e o *Como derribei o marco do meio do mundo* (1916/17) e o *Marco Brasileiro* (1917), ambos de

⁶⁶ Descreve Luís da Câmara Cascudo como “fórmula poética entre os cantadores do Nordeste brasileiro, muito empregada nos grandes desafios”, que se tornaram famosos. A Parcela pode ser *de oito* ou *de dez*, conforme conte oito ou dez versos em cada estrofe, com rimas respectivamente, segundo os esquemas *abbccddc* ou *abbaaccddc*. A parcela mais apreciada é a *de dez*, e geralmente se compõe em carretilha. (CAMPOS, s.d. p. 122).

Leandro Gomes de Barros.

Assim inicia Athayde o seu marco com 53 setilhas:

Vou contar uma história
quem quiser preste atenção
de um marco que levantei
no centro do meu sertão
sobre os dezertos de um ermo
para dividir meu termo
separar meu quarteirão

Eu fui procurar um páu
nas mattas da beira mar
gastei um anno e seis mezes
pr'a este paú encontrar
tive um trabalho insano
depois gastei mais um anno
pr'a este paú derrubar
(ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 55)

Como resposta e provocação, denotando já uma franca rivalidade entre os dois, Leandro inicia o seu marco, composto apenas de 31 sextilhas, reconhecendo a qualidade do erigido por Athayde, mas, ao mesmo tempo, ridicularizando a sua fragilidade:

Achei agora um primeiro
Que nunca encontrou segundo
Diz que o tiro d'elle é certo
E só dá talho bem fundo
Queria me sacudir
No marco do meio do mundo

E como de fato fez
Uma obra que espantou
Porem foi tempo perdido
Nada d'elle aproveitou
Só veio aproveitar alli

Os cavacos que queimou

Caçou um páo mais de um anno

Afinal poudo encontrá-lo

Outro tanto desse tempo

Gastou para derribá-lo

Menos de 15 minutos

Eu gastei para rachá-lo

(*O gallo misterioso marido da gallinha de dente e Como derribei o marco do meio do mundo*. s. l.: Tipografia Popular Editora, s.d., p. 9).

Não satisfeito em derrubar *O marco do meio do mundo*, Leandro edifica o seu próprio marco em 34 sextilhas, ao que parece, por encomenda de um freguês, como fica claro na estrofe final, mostrando-nos que escrever obras sob encomenda é uma prática muito antiga e que, portanto, são totalmente infundadas as críticas de alguns críticos e folcloristas contra os poetas que exercitaram o seu estro a expensas dos seus clientes:

Foi esse o primeiro marco

Que desde que escreve fez

Em vinte e oito de junho

De novecentos e dezeseis

Foi lembrança de um amigo

A pedido de um freguez.

(*O imposto da honra e O marco brasileiro*. s.l.: Tipografia Popular Editora, 1916, p. 16)

João Ferreira de Lima escreveu *O marco pernambucano*, composto de 79 sextilhas. Nascido em São José do Egito-PE em 1902; e falecido em Caruaru, 1973; esse poeta popular era também astrólogo, tendo publicado durante 37 anos, ininterruptamente, desde 1935, o conhecido «Almanaque de Pernambuco que, se não o mais antigo, foi o de maior penetração no Norte e no Nordeste. Depois de sua morte, em Bezerros, em 1973, substituiu-o como astrólogo sua filha Berenice, que continuou editando o almanaque.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 160).

Além do seu marco, esse autor pernambucano publicou duas obras célebres e que ainda continuam sendo editadas: *As proezas de João Grilo* e *a História de Mariquinha e José*

de Sousa Leão; além da *Discussão de Antônio da Cruz com Cajarana* e a *Peleja de João Athayde com João Lima*, do qual temos conhecimento de duas edições: uma de Recife, 1921 e outra, de Juazeiro do Norte, Tipografia São Francisco, de 1957.

A diferença marcante em relação aos tradicionais reside no fato do autor propor enigmas aos que queiram assediá-lo, diferentemente dos marcos tradicionais que erigem construções gigantescas ou se valem de acidentes geográficos ciclóticos como meios de proteção contra os cantadores que queiram derrubá-lo. Como exemplo, citamos essas duas estrofes:

Tem também Rui Barbosa,
E a data que faleceu
Em letras de ouro!
Exaltando o saber seu
Perguntando as primeiras
Do alfabeto Hebreu.

Tem Luis de Camões
Professor de português
Pergunta ao recém-chegado
Lá no poema que fez
As 9 musas quais são
Responda se fôr cortês.

(Caruaru: Gráfica Lima, s.d., p. 14)

Outro marco digno de menção foi escrito pelo poeta e editor José Camelo de Melo Resende, intitulado *O forte de Guarabira ou o castello universal*, composto em martelo agalopado, contendo 46 décimas com acróstico “José camelo” como estrofe final. Poema de fôlego, devido à clara dificuldade inerente ao estilo utilizado, José Camelo, com o seu marco, pretende demonstrar aos outros cantadores os seus dotes poéticos, assim como louvar a sua cidade natal. Vejamos um trecho:

E eu sabendo que algum cantador diz
Que o Camelo não versa improvisado
Eu então lhe direi que venha armado
para vermos de nós qual o feliz

Porque eu pr'a cantor valente fiz
 Meu Castello chamado Universal
 Deu-me ordem o governo Federal
 para eu levantal-o onde quizesse
 Mas me disse que eu obtivesse
 Permissão do governo Estadual
 (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 184)

Finalizando, antes de falarmos do último marco (talvez o mais importante), cumpre-nos apenas citar as seguintes obras: *O Marco do Seridó* (1927), de Manoel Tomás de Assis e *O Forte Pernambucano* (1945/1947), de Severino Milanez da Silva.

José Adão Filho seguiu os mesmos passos de Leandro, só que de maneira inversa, pois primeiro publicou *O Marco Parahybano* (1921) e depois a *Destruição do Marco do Meio do Mundo* (1925). Natural de Fagundes-PB, em 1891; tendo falecido, provavelmente, em Recife, na década de quarenta, «segundo se deduz do cartão dele encontrado entre os papéis de Laurindo Gomes Maciel, em Ibicaraí-BA.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1981, p. 78). Composto de 554 sextilhas, esse marco só foi superado em tamanho pelo folheto *O direito de nascer*, de Manoel d'Almeida Filho, que possui 719 estrofes, publicado pela editora Prelúdio.

Dividido em várias partes, a saber: introdução, o roçado e as fazendas, a floresta e a lagoa, o colosso e suas fortificações, o palácio e os jardins e o conselho d'Estado, essa obra deixa claro desde o início a sua procedência a partir do universo da poesia oral improvisada dos cantadores, demonstrando o vínculo estreito com a literatura de cordel. Vejamos as estrofes iniciais:

Introdução

Afinei minha viola
 sentei-me nesta cadeira
 com vontade de cantar
 uma obra verdadeira
 para divertir um pouco
 o povo desta ribeira.

Vou dizer primeiramente

uma coisa pouco vista
 só sei cantar obra feita
 porque não sou repentista
 sou poeta pensador
 que pouca fama conquista.

A obra que vou cantar
 não é aqui conhecida
 é trabalho original
 orgulho da minha vida
 todo ela dedicado
 à minha terra querida.

Eu era ainda criança
 tendo pouco entendimento
 quando ouvi cantar um Marco
 na festa de um casamento
 fiquei muito admirado
 com este acontecimento.
 (TERRA, 1981, p. 112).

Os Marcos, construídos em desafio a outros poetas, pressupõem uma luta verbal. Seu vocabulário grandiloquente e fantasioso simboliza não só a força e a grandeza, mas, «sobretudo, o lugar de onde fala o poeta popular – um mundo de abundância, de beleza e de justiça. Se utópico, não importa: cumpre defendê-lo com todas as forças.» (TERRA, 1982, p. 68).

A seguir, trataremos dos poetas pertencentes a uma, digamos, primeira geração de cordelistas, segundo a classificação proposta pela Casa de Rui Barbosa. Esse primeiro período se caracteriza pela formação de um sistema de produção e distribuição ainda com características artesanais, no sentido de que os próprios poetas publicavam e comercializam exclusivamente os seus folhetos de maneira esparsa e pouco sistemática

3.3.2 Os primeiros cantadores-cordelistas

A cantoria é uma atividade artística incerta do ponto de vista econômico.

Mesmo aqueles cantadores mais afamados, solicitados amiúde para inúmeras apresentações, nem sempre obtinham uma renda suficiente para o sustento digno da sua família. Inclusive porque, por cantarem quase sempre em dupla, toda a renda ofertada pelos ouvintes era dividida entre os cantadores. Daí, provavelmente, a necessidade de se publicar aquelas histórias utilizadas por eles como complemento dessas apresentações: Abecês, Romances inspirados na tradição oral e escrita, Pelejas inventadas ou relembradas etc. Esses gêneros poéticos faziam parte da *performance* artística, da obra enquanto evento, «a contrapelo de la invención de la “literatura” que supone la fijación, la reproducción, la lectura e el comentario» (CHARTIER, 2000, p. 110), pois o público as solicitava e reconhecia a sua importância. E mais, quando não havia dois cantadores para debaterem-se em desafio, o cantador se via obrigado a recitar de memória todas as histórias que este tinha decoradas exatamente para essas ocasiões.

O cordel foi, sem dúvida, um forte aliado tanto dos bons como dos maus cantadores. Entretanto, muitos cantadores não viam com bons olhos a impressão de suas poesias em folhetos, preferindo guardá-las de memória ou por escrito para as futuras cantorias. Manoel Nenê (Manoel Floriano Ferreira, Bom Conselho-PE, 10-1-1884) dizia que os melhores folhetistas eram os cantadores, e chamava de “versistas” (em tom pejorativo) aos poetas que apenas compunham versos de bancada. Outro cantador da cidade cearense de Viçosa, segundo atesta José Tenório Rocha, em seu livro sobre a vida do poeta popular alagoano Pacífico Pacato Cordeiro Manso intitulado *Cordeiro Manso, grande poeta menor*, «Raimundo Pelado, não queria colocar a sua poesia em letra de forma, desprezava os folhetos.» (ROCHA, 1975, p. 29).

Todavia, podemos supor que muitos repentistas de menor capacidade inventiva tenham enveredado pela impressão de histórias compostas em solitário (de bancada) justamente para suprir uma possível deficiência improvisadora. O que não quer dizer que, necessariamente, os primeiros cordelistas tenham sido maus cantadores. Tanto uns como outros se utilizaram dessa nova fonte de ingressos, criando uma nova maneira de, inclusive, divulgar o seu nome e expandir o seu capital simbólico entre os seus pares e admiradores, favorecendo o aumento do número das apresentações.

Além do mais, esses primeiros cantadores-cordelistas foram uma espécie de elo entre o sertão e o litoral, entre a tradição oral e a escrita, entre o campo e a cidade. Esses poetas, ao migrarem para cidades maiores, como Recife e João Pessoa, levaram toda uma tradição poética oral que seria utilizada como padrão formal e estilístico para o futuro sistema literário do cordel.

3.3.2.a Silvino Pirauá de Lima

Silvino Pirauá de Lima (Patos-PB, 1848 – Bezerros-PE, 1913) foi discípulo de Romano da Mãe d'água. «Na seca de 1898, emigrou para o Recife. Percorria todo o Nordeste em companhia dos cantadores José Galdino da Silva Duda (1866-1931), Antônio Batista Guedes (1880-1918), entre outros, cantando improvisos nas feiras e festas diversas, espalhando o seu formidável estro.» (BATISTA, 1977, p. 385). Conhecido como “O enciclopédico”, ele buscava frequentemente informações sobre conhecimentos gerais em Almanques e Lunários (espécie de enciclopédia da gente pobre), como, aliás, faziam todo e qualquer cantor. Tocava viola com virtuosidade e, segundo Chagas Batista, era um exímio repentista.

Devido às poucas informações de que dispomos, é-nos difícil determinar com exatidão o grau de escolaridade de Pirauá. Contudo, podemos supor que este era, senão analfabeto, semi-analfabeto, devido ao fato de ser tão pobre que, quando a sua mulher morreu, o poeta saiu à rua para cantar e obter dinheiro suficiente para o enterro. Muitos cantadores mal sabiam ler, e mesmo assim com muita dificuldade. No sertão circulavam pouquíssimos livros. As leituras obrigatórias de todo cantor eram o *Lunário Perpétuo*, *O Imperador Carlos Magno e os 12 pares de França*, a *Bíblia Sagrada*, o *Breviário de catecismo* etc. Tratava-se de um tipo de leitura que podemos caracterizar como “intensiva”, dentro da classificação proposta por Chartier. Os livros eram lidos e relidos (em muitos casos ouvidos) até ser decorados inteiramente, pois faziam parte da própria aprendizagem exigida à todo cantor. Além do mais, muitos guardavam cópias manuscritas de poemas seus ou alheios, guardados com muito carinho e que serviam como suportes de memória, mesmo que estes não soubessem lê-los com a devida proficiência. A palavra escrita sempre exerceu um enorme poder, desde os mais remotos tempos. Orações e conjuros eram pendurados em cordões, no pescoço, à guisa de amuleto contra “mau olhado”, protegendo quem os possuísse⁶⁷.

⁶⁷ O historiador Fernando Bouzas relata esse poder mágico das palavras em seu livro *Corre manuscrito – uma história cultural del Siglo de Oro*. Assim se expressa-se o autor: “Dentro del continente de la escritura de los Siglos de Oro, cuya inmensidad iría desde los misteriosos estigmas escritos sobre el cuerpo de algunas beatas y los *letrados* rotulados a fuego candente sobre el rostro de los esclavos a las más encendidas *laudes litterarum* de los humanistas, los llamados escritos de orientación mágica son, de hecho, más conocidos en la historiografía española gracias a los estudios inquisitoriales que a los dedicados especialmente a la cultura escrita. Aunque, a lo que parece, no con demasiado éxito, pues su uso ha continuado hasta el siglo XX, los agentes del Santo Oficio y los visitantes pastorales intentaron reprimir como creencia supersticiosa las prácticas relacionadas con el uso de cedulillas o nóminas escritas a las que se atribuía la capacidad de poder curar enfermedades, atraer personas o repelerlas, hallar tesoros, evitar desastres, dominar a las personas en sus movimientos y todo un corolario de efectos tanto benéficos como dañosos.” (BOUSAS, 2001, p. 94-95).

Pirauá contribuiu enormemente para a “explosão da cantoria”, tornando a região do Teixeira, no final do século XIX, o «centro sertanejo da poesia popular.» (SANTOS, 1994, p. 132). Criador da “cantoria moderna”, dele é uma das versões da famosa peleja entre Inácio da Catingueira e Romano da Mãe d'água, em sextilhas, tendo, dessa maneira, sido um dos primeiros a publicar pelejas fictícias, baseadas ou não em disputas reais.

De acordo com Ivone Maya, pesquisadora da Casa de Rui Barbosa, Pirauá foi o introdutor do romance em versos, «composição geralmente mais longa que o folheto popular e que reproduz os grandes temas da literatura oral ibérica» (MAYA, www.casaruibarbosa.gov.br | site Cordel, p. 1). Além do mais, segundo José Alves Sobrinho e Átila de Almeida, Pirauá talvez tenha antecedido a Leandro Gomes de Barros na composição e publicação de “poemas de bancada”, ou seja, poemas não-improvisados, compostos em solitário. No entanto, essa é uma suposição impossível de ser provada, já que não restaram folhetos de Pirauá em suficiente número e com informações nem que sejam indiretas que corroborem essa possível primazia alentada pelos investigadores acima citados.

O cantador, poeta popular e professor José Alves Sobrinho, acredita que Pirauá tenha vendido os direitos de publicação dos seus poemas a Leandro Gomes, após 1898: «Há quem diga até que o primeiro folheto publicado por Leandro foi *Zezinho e Mariquinha*. Não tenho como provar o contrário.» (ALVES SOBRINHO, 2003, p. 22).

Consta ainda que Silvino Pirauá, tendo aprendido a cantar no tempo em que se utilizava tradicionalmente a quadra ou a glosa em décima setissilábicas na cantoria, teria introduzido na sextilha a obrigatoriedade da *leixa pren*, «obrigação para cada cantador de repetir o último verso do contendor, tendo Zé Duda simplificado a exigência, dando mais liberdade à oração, com a introdução da regra de “deixa” (só a rima é repetida)» (SANTOS, 1994, p. 132), ou seja, iniciar a estrofe seguinte rimando o primeiro verso com o último verso da estrofe anterior.

Em nenhuma das obras sobreviventes de Pirauá, há esse recurso da “deixa”, mesmo quando ele publicou em folheto um desafio seu com Zé Duda. Isso demonstra justamente a seletividade estilística que vimos comentando por parte dos poetas populares. A razão disso talvez resida no fato de que Pirauá prescindiu desse recurso por ser desnecessário à economia do cordel. A preocupação central é narrar uma história, ou uma peleja, com coerência e bem estruturada, sendo desnecessário preocupar-se em inserir um recurso próprio da cantoria e que visa aumentar o grau de dificuldade de resposta do oponente.

Originalmente, a *leixa-pren* ao repetir o último verso da estrofe anterior, visava proporcionar mais tempo para a elaboração adequada da resposta poética, assim como manter

a coesão discursiva. Numa *performance* poética oral, o pensamento necessita de esquemas e de fórmulas rítmicas como essa para manter o assunto “preso”, evitando a perda do sentido. Como um poeta de bancada tem todo o tempo do mundo para compor a sua obra, mesmo oralmente e mnemonicamente, não fazia sentido constringir o pensamento com mais essa dificuldade. A coesão discursiva seria obtida por outros recursos.

Não sabemos ao certo quantas obras Pirauá compôs e publicou, já que apenas umas poucas sobreviveram à inexorável entropia temporal que a tudo converte em caos. Falar das “obras” desse poeta implica considerar alguns aspectos sumamente importantes para esclarecer as condições pelas quais estas receberam a atribuição de um nome próprio. Isso tudo se torna pertinente na medida em que os folhetos publicados pelo próprio Pirauá não chegaram até nós. Tudo o que é atribuído a este poeta tem como principal fonte a antologia *Cantadores e poetas populares*, de Francisco das Chagas Batista.

Como bem assevera Leonardo Romero Tovar, em seu livro *La literatura en su historia*, «las antologías, al ser una propuesta selectiva de textos, implican una fijación e, incluso, una jerarquización valorativa que hace las veces de criterio de autoridad.» (2006, p. 58). Assim, mesmo sem o saber, Chagas Batista estabeleceu um cânone de obras e autores que seria amplamente aceito pelos estudiosos posteriores da literatura popular nordestina.

No poema *A peleja da alma*, transcrito no livro de Rodrigues de Carvalho, parece haver uma indecisão quanto à forma. A escansão dos versos varia de três a dez. Coexistem estrofes de quatro, seis e oito versos. As quadras e as sextilhas têm um ritmo regular – *abcb* e *abcbdb*.

Numa época em que a quadra (ou trova) de origem portuguesa digladiava por permanecer viva, é possível que essa oscilação tenha se dado como consequência das preferências de um ou outro cantador que, ao recriar a história, utilizasse a forma que melhor lhe aprouvesse. Verdadeiramente, não há como saber se esta versão foi composta por Pirauá. Provavelmente, não. É-nos difícil acreditar que Pirauá tenha sido tão deliberadamente sem critério quanto à forma, quando o público exigia (por razões de apreensão mesmo) uma regularidade rítmica, pois segundo Walter Ong, em seu livro *Oralidad y escritura: Tecnología de la palabra*,

El pensamiento debe originarse según pautas equilibradas e intensamente rítmicas, con repeticiones o antítesis, alteraciones e asonancias, expresiones calificativas y de tipo formulario, marcos temáticos comunes (la asamblea, el banquete, el duelo, el “ayudante” del héroe, y así sucesivamente), proverbios que todo mundo escuche constantemente, de

manera que vengan a la mente con facilidad, y que ellos mismos sean modelados para la retención y la pronta repetición, o con otra forma mnemotécnica. (ONG, 1993, p. 41).

O escritor Ariano Suassuna acredita que *A peleja da alma* seja, junto com *O Castigo da soberba*, (versão recolhida por Leonardo Mota da boca do cantador cearense Anselmo Viera de Sousa) uma versão popular nordestina do teatro medieval cristão⁶⁸. Ambas narram quase que na mesma ordem, a vida de um rico avarento que nutria o forte desejo de ter um filho. Entretanto, seu pedido só foi atendido por Deus tardiamente, à custa da perda de toda a sua fortuna. O filho, criado longe dos preceitos católicos, torna-se malvado e descrente “dos mandamentos divinos”. Ao morrer, confessa seus pecados, sendo julgado e condenado a padecer eternamente no inferno. Mas, como último recurso, pede o perdão a Deus, invocando em seu socorro a Virgem Maria e o Arcanjo Miguel. Estes, ao intercederem junto a Cristo, conseguem, à revelia do Demônio, salvar a alma das chamas do inferno, nos seguintes termos:

“Desgraçado sem ventura,
Um milhão tem de tentar,
A todos que iludires,
Pretendo sempre tomar”.
“Desgraçado sem ventura
Como queres pelejar?
Já estou fazendo um serviço,
Sem Jesus Cristo mandar”.

Lucifer se levantou
Lendo num livro sem letra
Com pé de preá cambêta
Faiscando pelos olhos,
Lançando brasas de fogo,
Fazendo muitas caretas,
São Miguel saiu sorrindo:
“Dou-te figas, cara prêta”.
(CARVALHO, 1967, p. 122)

⁶⁸ Finalmente temos aqueles personagens que, no *Auto da Compadecida*, são as versões populares do Cristo e da Virgem Maria, isto é, “Manuel” e “A Compadecida”. Anatol Rosenfeld, na generosa, lúcida e já citada referência que fez à minha peça, vê, no terceiro ato e na aparição do Cristo e da Virgem, “uma velha tradição do teatro cristão”. (SUASSUNA, Ariano. “A Compadecida e o Romanceiro Nordestino”. In: *Literatura Popular em Versos, Estudos, Tomo I*. Rio de Janeiro: MEC/FCRB, 1973, p. 163).

A História de Crispim e Raimundo, segundo Ivone Maya, foi escrito e publicado em 1909, numa tipografia do estado do Maranhão, em 54 sextilhas setissilábicas⁶⁹. A única versão disponível encontra-se na antologia de F. Chagas Batista, sendo, dessa forma, impossível analisar os aspectos materiais da sua edição. De estrutura narrativa simples e dual, nessa história o poeta faz uma incursão no Direito Penal. Talvez baseado em fatos reais, a história narra o encontro de Crispim e Raimundo. Após uma discussão, o primeiro mata o segundo em legítima defesa, sendo aquele levado a julgamento. Praticamente toda a narrativa resume-se nos dois libelos de acusação e de defesa, ganhando a última. O bem prevalece sobre o mal, como em quase todas as histórias populares que obedecem a esquemas tradicionais do tipo “e viveram felizes para sempre”.

Cabe salientar ainda, na estrofe introdutória que sintetiza em poucas palavras a história, um indício forte da maneira como o poeta era o “porta-voz” da memória de sua comunidade. Como salienta a prof^a Ria Lemaire, em seu ensaio *RELER os textos: RESGATAR as vozes*, «Numa civilização em que a produção, a transmissão, a reprodução e a conservação dos conhecimentos e da memória da comunidade dependiam dessas vozes e melodias» (LEMAIRE, 2007, p. 6), o verbo “contar” do verso inicial reveste-se de uma importância muito grande. Esse “verbo de palavra”, ao qual se refere Zumthor, é um forte indício de oralidade, pois denuncia uma situação específica na qual o poeta dirige-se a um público que o ouve atento; além do mais, esse verbo exerce a função de chamar a atenção das pessoas que por ventura passam no momento da audição, exortando-os a que parem para escutar a história, daí o seu resumo inicial:

O caso que vou contar
No sertão aconteceu;
É a história de um conflito
Que entre dois homens se deu;
Um foi preso e processado,
O outro na luta morreu.

É um típico folheto de “acontecido”, mostrando a antiguidade desse tipo de narração que visa não só informar, como principalmente opinar sobre fatos relevantes,

⁶⁹ Doravante, para facilitar, somente sextilhas, já que raramente na literatura de cordel, aparece uma sextilha com metro diferente.

formando opinião nova ou reforçando uma ideologia já existente. Assim termina o folheto:

Levantou o juiz e disse
Com sua austera presença:
Em vista da decisão
Do Conselho de sentença
Dou ao réu a liberdade
Que a Justiça lhe dispensa.
(BATISTA, 1997, p. 101)

Entretanto, uma coisa nos chama a atenção: o fato do réu ter ido a julgamento, quando sabemos que dificilmente isso acontecia em situações criminais desse tipo no sertão nordestino, principalmente nessa época. A maneira como o julgamento é apresentado, distribuído entre o defensor e o acusador, sendo o réu absolvido de forma justa pelos jurados, leva-nos a pensar que, talvez, o poeta, aproveitando-se de um fato ocorrido, quizesse louvar a Justiça de sua época, atitude muito frequente entre os poetas populares. Falar bem das instituições do Governo angariava boas relações e favorecia o próprio exercício de uma profissão considerada indigna, “coisa de malandro”, de desocupado, sendo os poetas, frequentemente, perseguidos pela polícia ou pelos fiscais que cobravam dos poetas o imposto relacionado com a permissão de poder vender nas feiras.

Outro folheto importante atribuído a Pirauá é a *História de Zezinho e Mariquinha*. Há outra versão dessa história publicada pela Editora H. Antunes, em verso e em prosa, intitulada *História de Zezinho e Mariquinhas*. Da primeira dispomos de três folhetos, publicados pela editora Luzeiro, de São Paulo; um sem data e dois de 1974. Da segunda, dispomos de duas versões publicadas pela Editora H. Antunes, do Rio de Janeiro; uma também sem data e outra de 1952. A primeira, muito mais longa, possui 125 sextilhas; a segunda, apenas 96. Ambas as edições têm suas capas coloridas com imagens de casais enamorados. De enredo simples, é a típica história de um rapaz pobre e de uma moça rica que são impedidos de se casarem devido ao desnível social. Entretanto, contrariando as expectativas, a história tem um fim trágico, pois tendo a moça sido obrigada a casar-se com outro, Zezinho, ao voltar do estrangeiro rico e pronto para se casar com Mariquinha, morre de desgosto ao saber do casamento da sua amada:

Zezinho, abre a mão,
Já que morreste por mim!

Tu por mim te acabaste,
 Eu por ti devo ter fim!
 Disse isso, caiu morta -
 Deus determinou assim.
 (PIRAUÁ, São Paulo: Luzeiro Editora, 1974, p. 31)

São atribuídas a Pirauá, além das já citadas, as seguintes obras: *A vingança do sultão*, *Descrição da Paraíba* e *Descrição do Amazonas* (até o momento, ainda não localizada por nós); os folhetos de acontecido a *História das três moças que queriam casar com um só moço*, o *Necrológio de Francisco Romano*; o *Desafio de Zé Duda com Silvino Pirauá*, e a glosa *E tudo vem a ser nada*.

3.3.2.b João Melchíades Ferreira da Silva

Sobre João Melchíades⁷⁰ Ferreira da Silva (Bananeiras-PB, em 7 de setembro de 1869 - João Pessoa-PB, 10 de dezembro de 1933), o escritor Ariano Suassuna, não sem razão, escolheu a pessoa desse poeta popular como personagem ilustrativo da forte vinculação da sua obra com o Romanceiro Popular Nordestino. Em seu “romance-armorial popular brasileiro”, *A Pedra do Reino e o Príncipe do sangue do vai-e-volta*, o autor apresenta o poeta como “mestre” de cantoria e de cordel, chegando a constituir uma “escola de cantoria”, da qual o personagem principal, Quaderna, foi aluno e discípulo. No Folheto⁷¹ XII, intitulado “O Reino da Poesia”, o protagonista descreve a maneira como se deu o seu aprendizado poético: ouvindo, decorando e cantando folhetos e romances que lhe eram ensinados oralmente pela sua tia Filipa, pelo seu padrinho de crisma João Melchíades Ferreira e por uma velha chamada Maria Galdina, conhecedora de muitos romances orais da tradição ibérica. Os dados biográficos são, inclusive, bastante coincidentes com os informes dos pesquisadores, aliados a outros de natureza fictícia:

João Melchíades era um Cantador conhecido em todo o Sertão. Para assinar seus *folhetos*, adotava o orgulhoso codinome de “O Cantador da Borborema”, em homenagem à serra sagrada da Paraíba. Tinha sido soldado na “Guerra de Canudos”, em 1897, lutando sob as ordens do então Tenente-Coronel Dantas Barreto. Depois, fizera parte das tropas que

⁷⁰ Utilizaremos essa grafia do nome do poeta por ser a utilizada por ele, apesar das atualizações ortográficas perpetradas pelos editores posteriores da sua obra.

⁷¹ Para justamente marcar a importância do cordel em sua obra, Ariano Suassuna utiliza a palavra “folhetos” ao invés de “capítulo”.

tinham ido ocupar o Acre, conquistado pelas tropas irregulares de nordestinos de Plácido de Castro. Fora, depois, reformado no posto de Cabo, voltando então para a Paraíba, terra sua, e acolhendo-se à proteção do homem poderoso da Cariri, meu Padrinho, Dom Pedro Sebastião. Este deu morada ao velho Cantador perto da casa da fazenda, onde João Melchíades não tinha obrigações, vivendo do soldo de Cabo e da renda dos seus folhetos e *cantadas*. Logo ele se tornaria célebre, com um *romance* que escreveu sobre a “Guerra de Canudos” e também pelos inúmeros *folhetos* que escreveu contra os Protestantes, os *nova-seitas*, que já começavam a aparecer, no Sertão, “com seus evangelhos, cizânias e pregações proselitistas”, como dizia, indignado, o nosso Padre Renato. (SUASSUNA, 1970, p. 53-54).

Comprovando a informação fornecida por Suassuna, realmente João Melchíades lutou na Campanha de Canudos e na do Acre, em 1903. Ele entrou no Exército Brasileiro aos 19 anos e foi promovido a Sargento (e não a cabo, como informa Suassuna) aos 22. Foi regente da Banda de Corneteiro do 28º Batalhão, em São João da Barra, estado de Minas Gerais; para finalmente, ao sair do Exército, reformado por motivo de saúde, fixar moradia no seu estado natal, em 1904.

Devido ao fato do poeta ter sido soldado, a ele foi atribuído um folheto sobre a “Guerra de Canudos”, um dos episódios mais sangrentos e vergonhosos da história do Brasil. Nele morreram cerca de 19.000 pessoas, incluindo mulheres e crianças. Tudo começou quando um líder carismático chamado Antônio Vicente Mendes Maciel, natural do município de Quixeramobim, sertão cearense, reuniu sob sua liderança religiosa algumas centenas de homens pobres destituídos de qualquer esperança, num antigo arraial chamado *Canudos*, no sertão do rio Vaza-Barris, estado da Bahia, após longa peregrinação profética. «Por algumas frases do Conselheiro em louvor do sistema monárquico, temeu-se que certa potência européia intentasse, com um exército de sertanejos por ele armados e comandados, restaurar os Bragança no trono do Brasil.» (DONATO, 2000, p. 345). Esse temor infundado deveu-se, segundo Euclides da Cunha, a incapacidade dos governantes em perceber verdadeiramente as causas reais do surgimento de Canudos. Conselheiro e seus adeptos pregavam contra a República de maneira natural e espontânea, uma atitude absolutamente normal na medida em que o povo não havia sido partícipe da mudança do regime; sendo assim, via com olhos bastante desconfiados o novo estado de coisas.

Como pode o Governo ser tão ingênuo (se é que o foi verdadeiramente) em pensar que hordas de sertanejos famintos pudessem tornar-se verdadeiramente um perigo para a República nascente? Como bem salientou Euclides da Cunha, a revolta do povo «não traduzia

o mais pálido sentido político: o jagunço é tão inapto para apreender a forma republicana como a monarquia-constitucional».

Debelado o suposto inimigo, após várias derrotas do Exército, devido ao despreparo logístico e o desconhecimento total, por parte dos comandantes, das condições climáticas adversas típicas do sertão nordestino, o que foi encontrado nos casebres de pau a pique constituiu-se, ainda segundo Euclides da Cunha, «no mais pobre dos saques que registra a História, onde foram despojos opimos imagens mutiladas e rosários de coco», além das «cartas, quaisquer escritos e, principalmente, os desgraçados versos encontrados». Nesses versos, se vê claramente a ligação de Conselheiro com a antiga ideia sebastianista de restauração, confirmando, assim, a inexistência de qualquer proposta política, tratando-se, muito mais, de uma revolta de caráter místico-religioso contra determinadas mudanças de competências, no caso, a instauração do casamento civil, entre a Igreja e o novo Estado republicano:

“D. Sebastião já chegou
E traz muito regimento
Acabando com o civil
E fazendo o casamento!”

“Visita nos vem fazer
Nosso rei D. Sebastião.
Coitado daquele pobre
Que estiver na lei do *cão*!”

(CUNHA, 1998, p. 209-211)

A obra intitulada *A guerra de Canudos* foi identificado pelo pesquisador José Calazans como sendo, provavelmente, da autoria de João Melchíades. A razão dessa suposição reside em parcas coincidências na biografia do poeta anônimo e de João Melchíades, são elas: terem combatido ambos no Acre, em 1903; e residido em Minas Gerais. Segundo o professor baiano afirmou na *Revista Brasileira de Folclore*, «os dados coincidem. Quase diria que concordam em gênero, número e grau...» (CALAZANS, 1966, p. 56). Contudo, esses dados são escassos e insuficientes para que se possa realmente ter como certa a sua autoria.

A busca constante da autoria faz parte de uma estratégia de classificação e

vigilância de discursos operados por uma dada sociedade. Ou seja, a um poema exaltador dos heróis da República tinha que ser atribuído um autor para que o poema pudesse circular dentro da sociedade e servir à ideologia dominante. Deixá-lo no anonimato era dele prescindir e desperdiçá-lo como um texto-testemunho, um texto que poderia servir de libelo a favor das atrocidades cometidas contra pessoas inocentes no Arraial de Canudos. Eis alguns dos versos do poema que consta no livro *Canudos na Literatura de Cordel*, do professor acima citado:

No ano noventa e sete
O exército brasileiro
Achou-se comandado
Pelo general guerreiro
De nome Artur Oscar
Contra um chefe cangaceiro.

Ergueu-se contra a República
O bandido mais cruel
Iludindo um grande povo
Com a doutrina infiel
Seu nome era Antônio
Vicente Mendes Maciel.
(CALAZANS, 1984, p. 27)

Claramente percebe-se de que lado encontra-se o poeta-soldado. Participante ativo do combate, tendo sobrevivido à guerra, relatou suas vivências anos depois, quando já estava aposentado:

Terminei duas revoltas
Mais fiquei aposentado
Me lembro do tempo velho
Do serviço de soldado
Quando sonho com a guerra
Acordo entusiasmado.
(CALAZANS, 1984, p. 40)

João Melchíades Ferreira da Silva – O Cantor da Borborema, não era um cantador

dos mais competentes, era do tipo que mais decorava de antemão do que realmente improvisava, na opinião de Almeida e Alves Sobrinho - «os grandes cantadores raramente escrevem, os grandes poetas populares raramente cantam.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 274). Todavia, segundo Chagas Batista, contrariando a opinião acima, João Melchíades «nunca foi vencido por outros cantadores» (BATISTA, 1997, p. 157), tendo combatido com os mais afamados do seu tempo⁷². Independente do fato de este ser ou não um bom cantador, o simples ato deste se autodenominar “o cantor da Borborema”, nos faz supor que, pelo menos, o poeta possuía uma autoestima acentuada sobre si mesmo e em relação aos seus dotes poéticos, ou pelo menos era por esse pseudônimo artístico que ele gostaria de ser lembrado e conhecido. Além do mais, autodenominar-se a si mesmo de “cantor” é um indício claro de sua atividade profissional, pois seria pouco provável que o poeta não sendo um bom cantador, se autodenominasse como tal.

O sustento da família (mulher e quatro filhos) advinha da sua aposentadoria de sargento, das cantorias e da venda de folhetos. Em uma de suas cartas a mulher, evidencia-se as grandes dificuldades financeiras do poeta, os poucos recursos para a publicação dos folhetos, a dificuldade em comprar as telhas para a sua casa, etc. Abaixo selecionamos alguns trechos de uma de suas cartas:

Parahyba 1º se Dezembro de 1914. (...) Senhorinha adeus (...) desde quê cheguei quê escrevo meu livro vim acabar quinta feira dia 26 e entreguei ao Pimentel quê mi disse quê o livro entrava hoge para compuzição mais so me dava no dia 12 e eu muito vexado para subir mais o jeito quê tenho é ter paciencia e não posso assistir a festa da conceição no brejo como tinha prometido a compadre Silva, estou apertado por dinheiro quê inda não pude comprar 250 telha quê falta mandei calhar o nosso chalé mais so presta atijolando e mudando as portas isto so mais adiante o dinheiro do nosso livro ficou la me tem feito falta mais seu neca me disse quê me emprestava enquanto eu ia lá que vou passar a festa e volto pra inspeção de janeiro o livro da matador da onça sai com 66 páginas maior do quê o de Otaciana e eu gasto 170000 mais da pra vender a dez tostões (...) cantei um pedaço em casa de comadre theresinha (...) ai vai estes diarios que comprei por 4000 para tu ler mais dudinha diga a duda quê eu levo uma caneta pra ele os jornaes tu podes vender a 200 res. (...) tomara achá minha filha de leitura adiantada (...)

⁷² Aliás, o próprio Chagas Batista publicou em seu livro já citado, uma *Peleja de Zé Duda com Melquíades*, na qual não há vencedor nem vencido, pois ambos se despedem amigavelmente, combinando de encontrarem-se para continuar o embate em outra ocasião. Vejamos as estrofes finais: “José Duda – Eu esbarro a cantoria / Porque tenho precisão / De viajar muito cedo / Para minha região, / Mas eu ainda venho aquí / Findar a nossa questão. Melquíades – Eu fico em meu quarteirão / Esperando com cuidado, / Quando quiser pode vir / Porque eu sou traquejado, / Quem peleja contra mim / Nunca tira resultado.” (BATISTA, 1997, p. 183).

agora minha recomendação e saudades
 teu marido João Melchiades Ferreira da Silva cantor da Borborema.
 (TERRA, 1983, p. 52)

Além dos aspectos formais dessa missiva familiar, notadamente quanto a pontuação e a ortografia, que não nos cabe aqui analisar, mas que, no entanto, demonstram traços marcantes da influência da oralidade em sua escrita contínua, destacamos o fato do poeta enviar jornais que, depois de lidos, podiam ser revendidos; além da preocupação do poeta com o aprendizado da leitura de uma de suas filhas. Essa carta revela também que o poeta movimentava-se frequentemente, imprimindo seus folhetos em locais diferentes, enquanto viajava para vendê-los. O poeta hospedava-se na casa de amigos, como Cazuza Sátiro, «sobre quem escreveu um poema. Quando sua viola quebrou ele foi a Recife comprar outra, ocasião em que esteve com poetas populares que ali residiam. Melchiades era muito amigo de Chagas Batista, costumava visitá-lo para fazer a revisão dos seus folhetos por ele impressos.» (TERRA, 1983, p. 53).

Como muitos outros poetas populares, João Melchiades possuía alguma familiaridade com os modelos poéticos do Parnasianismo então em vigor no Brasil de finais do século XIX e começo do XX. Por isso, ele incluiu sonetos no final de alguns dos seus folhetos, seja para completar o número de páginas, seja para mostrar o conhecimento, e, portanto, a valorização que disso decorre, de gêneros considerados mais eruditos. No final do folheto *Combate de Zé Colatino com o Carranca do Piauí*, consta o seguinte soneto, intitulado *Lágrimas Fingidas*:

Uma mulher se julgando bem casada
 aborreceu o amor de seu marido
 arrumou um amante mais querido
 para o consolo da vida debochada

Estava em boca do povo tão falada
 o marido de desgosto adoeceu
 de maltrato conforme faleceu
 ela feliz que sentia de malvada

Fez buzina chorou com tal lamento
 para o povo pensar que ela sentia

aumentou muito mais o fingimento

Quando o corpo baixou a campa fria
 ela esprimia os olhos com talento
 mas um pingo de lágrimas não caía
 (Juazeiro: Tip. São Francisco, 1957, p. 12)

Como vemos, apesar da forma erudita, o assunto é dos mais conhecidos e explorados. Além do mais, o poeta narra sinteticamente uma história a maneira do cordel, pois ao invés de pronunciar-se abstratamente e conceitualmente sobre a infidelidade feminina, como seria natural em se tratando de um soneto, o poeta posiciona-se retoricamente através de um exemplo concreto. O poema assim estruturado, adequa-se perfeitamente à mentalidade pragmática do seu público-alvo que, mesmo não conhecendo o gênero, entende perfeitamente a mensagem e com ela se identifica. Isso demonstra a perfeita sintonia do poeta com o seu público, assim como com outros modelos mais sofisticados, acusando leituras e apropriações discordantes do universo oral em que estava inserido. Esse não é um caso isolado na obra desse poeta. Há mais poemas desse tipo em outros folhetos seus, a saber: *Poema* e *Dois colegas que se foram*. O primeiro louva as belezas naturais da serra da Borborema; o segundo, poetas e companheiros mortos, mas não esquecidos.

Quando da ocasião de sua morte, sua esposa e seus filhos venderam o direito de publicação de sua obra ao poeta popular e editor Manoel Camilo dos Santos. O poeta popular Antônio Ferreira da Cruz publicou o seu necrológico em um folheto intitulado *A Morte do Trovador João Melquíades*⁷³, que consta no catálogo da Casa de Rui Barbosa, no qual assim expressou-se sobre a sua morte:

No ano 69
 João Melquíades nasceu
 E em mil e novecentos
 E trinta e três faleceu
 Com 65 anos
 Justamente êle morreu.

No dia 10 de dezembro

⁷³ Há variações entre os autores em relação a grafia do nome devido a atualização ortográfica levada a cabo por estes, contrariando a utilizada pelo próprio poeta em seus folhetos. Por isso, optamos pela grafia original em nosso trabalho.

Assim que anoiteceu
 Melquíades deitou-se cedo
 Às dez horas lhe apareceu
 Um calor tomando-lhe o fôlego
 À uma hora morreu.

(*Apud Literatura Popular em Versos, Antologia, Tomo I, p. 571*)

Quanto a sua obra, composta de 9 romances e 27 folhetos, salientamos do primeiro grupo uma forte predominância de histórias inspiradas na tradição oral dos contos de fadas, como a *História de Barba Azul*, a *História do viadinho e a moça da floresta*, a *História do Pavão misterioso* (da qual falaremos mais adiante), a *História do reino do meio dia e a moça pobre*, a *História da Rosa Branca de Castidade*, a *História de Juvenal e Leopoldina* e a *História do valente sertanejo Zé Garcia* (também da qual falaremos mais adiante); e na tradição escrita oriunda do ciclo épico de novelas cavaleirescas do Imperador Carlos Magno, como *O príncipe Roldão no leão de ouro* e a *História de Carlos Magno e os 12 pares de França*, sendo ambas versões em verso diretamente transcritas de originais em prosa no qual o poeta seguiu rigorosamente o fio narrativo, vertendo para os padrões do cordel histórias marcadas por um vocabulário e uma sintaxe arcaica e ibérica. Essa operação será melhor elucidada em momento oportuno.

Do segundo grupo, há uma predominância de folhetos de desafios e discussões, sete ao todo, sobretudo as discussões escritas como a intenção precípua de combater a proliferação do protestantismo no Nordeste. Além dessa temática anti-semita, há desafios inventados, a saber: *Peleja de Joaquim jaqueira com João Melchíades*, *Desafio de João Melchíades com Claudino Roseira*, *Peleja de Manoel Cabeceira com Alexandre Torto* e *Peleja do cantor Manuel Pereira que apanhou do menino no ABC das mulheres*.

Segundo Gustavo Barroso, em seu livro *Ao som da viola*, a penetração no Nordeste de missionários de igrejas e confrarias protestantes norte-americanos penetrou no sertão, fundando capelas e estabelecendo grupos religiosos nas principais cidades nordestinas.

Esses pastores, satisfeitos com o bom resultado obtido aí com a prédica do seu credo religioso, vão enviando outros ao interior, a fim de procurarem novas ovelhas para seu rebanho. Como é de supor, topam no caminho a resistência das sacerdotais católicas e do próprio povo; mas, apesar disso, vão adquirindo prosélitos, embora em pequeno número, e continuam tenazmente sua catequese. O protestantismo é chamado no sertão “nova seita” e os sertanejos que o abraçam são ridicularizados. (BARROSO, *Apud* CAMPOS,

1977, p. 29).

Todavia, essa penetração protestante atingiu primeiramente a zona da mata, devida a maior proximidade com o litoral. Depois, paulatinamente, como afirma o autor acima citado, os “nova-seitas” foram atingindo o agreste e o sertão, não apenas sem a resistência dos padres e da própria população, mas dos próprios poetas populares. Outra observação de Renato Carneiro Campos (CAMPOS, 1977, p. 29) é a de que, nessa época, até meados do século XX, não surgiram folhetos louvando o novo credo, até porque muitos poetas (inclusive cantadores) ao converterem-se, abandonavam a atividade poética, considerada indigna e inútil à “salvação” de suas almas, devendo restringir-se às leituras dos livros bíblicos.

O poeta João Melchíades destacou-se nessa tarefa combativa com muita tenacidade através dos folhetos *Combate de São Pedro com Luthero Pae dos Protestantes*, *Quinta Peleja dos Protestantes com João Melchíades* e *Segunda Peleja do Capitão Protestante com João Melchíades no Novo Testamento, Sendo o Nova-seita Vencidos pelo Católico em Todos os Argumentos*.

Segundo o professor francês Raymond Cantel, em seu ensaio “As Querelas entre Protestantes e Católicos na Literatura Popular do Nordeste Brasileiro”, publicado em *Temas da Atualidade da Literatura de Cordel*, esse poeta foi, “incontestavelmente, o mestre do gênero”, pois enquanto a maioria dos folhetos contra os protestantes possuem 8 páginas, a *Segunda peleja...* possui 32 páginas com 143 sextilhas; e a *Quinta...* 16 páginas com 71 sextilhas.

Em geral, os sertanejos fazem uma idéia estereotipada dos protestantes, plasmando um retrato típico que pode ser percebido claramente na maioria dos folhetos: «o protestante é mais ou menos idêntico em todo o vasto Nordeste, com sua Bíblia, sua instrução, seu ar sério, sua ausência de humor e sua tendência ao proselitismo.» (CANTEL, 1972, p. 68).

Apesar da utilização da palavra “peleja” nos títulos dos folhetos, os leitores sabem, através do próprio título, que o que irão encontrar é uma discussão com o objetivo de mostrar a superioridade do catolicismo sobre o protestantismo. Ao adquirirem o folheto, os leitores buscam justamente os conhecimentos adequados para fortalecerem as suas convicções religiosas e os seus argumentos quando depararem-se com situações análogas. Mas também podemos supor que outros busquem justificativas para seguirem sendo católicos.

Atento aos acontecimentos do seu tempo, como qualquer bom poeta popular, João Melchíades relatou em sua obra *O desabamento do morro Monte Serrate*, ocorrido em 10 de

março de 1928, na cidade portuária de Santos, estado de São Paulo, catástrofe urbana que vitimou inúmeras pessoas, soterrando, além de muitas casas, parte das dependências da Santa Casa de Misericórdia de Santos. Também relatou a derrota da Alemanha na 1ª Guerra Mundial na obra *A victoria dos Aliados*, assim como os acontecimentos da vida dos principais cangaceiros da história nordestina nas obras *O marco de Lampião* e a *História de Antônio Silvino*.

Concluindo, o que ficou claro visualizando a obra desse poeta-soldado é a sua intenção moralizadora. Se excluirmos os folhetos de acontecidos, nos quais o poeta simplesmente relata e posiciona-se superficialmente sobre determinados acontecimentos do momento, quase toda a sua obra procura, baseado na moralidade cristã, educar o povo, a maneira dos *exempla* tão em voga no medievo. Esse sentido doutrinário e utilitarista do cordel é justamente uma das suas principais características, sobretudo nessa fase de transição entre a Cantoria e o Cordel. Como tudo o que se relaciona com a cultura do povo, nenhuma atividade artística está desvinculada da vida, tudo exerce uma função social dentro da comunidade.

Para tanto, há os folhetos de fenômenos sobrenaturais, como *A besta de 7 cabeças*, *a História de uma burra de padre*, *a Lenda do homem cobra do Pará* e *a História do lobisomem de Cabedelo – Paraíba*, bem ao estilo didático também medieval que procurou através de imagens de monstros e figuras antropomórficas, esculpidas nas paredes das igrejas e catedrais românicas, góticas e barrocas, incutir na mente e nos corações dos fiéis o que os esperava no inferno, caso não seguissem a doutrina proposta pela Igreja.

Ainda dentro desse espírito, há os folhetos de conselhos e de santidade, *As 4 órfãs de Portugal ou o valor da honestidade* e *As 4 moças do céu: fé, esperança, caridade e formosura*, respectivamente. Naquele o poeta prega a importância dos Santos oficiais da Igreja, aqueles que de fato nos socorrem nas horas de maior aflição e a quem devemos recorrer sempre. É história de uma donzela que, ao sair de casa fugindo da fome e da miséria, encontra com um padre (no final identificado como Santo Antônio, santo ligado ao casamento) que entrega-lhe um bilhete a ser entregue a um comerciante muito rico da cidade:

O bilhete lhe explicava
honradissimo coronel
dê a esta mocinha
o valor deste papel
porem pese-o na balança
até chegar no fiel

(SILVA, s. ed., s.d., p. 6)

Toda a fortuna do coronel não podendo igualar-se ao peso do papel ofertado pelo padre (Santo Antônio), revelou o valor da moça, sua honestidade e pureza. No final, o coronel casa-se com a moça, retirando a ela e as suas irmãs da mais cruel pobreza. Dessa maneira, esse poema reforça a ideia bastante corrente de que os ricos têm o dever moral de socorrer os pobres. É a ideologia cristã da caridade desvinculada das causas, buscando simplesmente minimizar as desigualdades sociais e, ao mesmo tempo, servir de justificativa e consolação aos ricos, evitando o remorso decorrente das atitudes espoliativas por eles perpetradas. E mais, o de que numa sociedade tão fortemente hierarquizada como a brasileira, somente através de alianças matrimoniais, podem os pobres ascender socialmente.

3.3.2.c Outros cantadores-cordelistas

Outro cantador-cordelista foi Antônio Batista Guedes (1880-1918). Sobrinho de Nicandro e Ugolino Nunes da Costa, discípulo de Silvino Pirauá, percorreu com este os sertões nordestinos, cantando e vendendo folhetos. Natural de Bezerros (PE), no entanto, se criou na fazenda Riacho Verde, na Serra do Teixeira. Em 1903, transferiu-se para Recife, onde, provavelmente, conheceu Pirauá. Depois, ao mudar-se para Guarabira, deixou de cantar profissionalmente, exercendo a função de Delegado de Polícia. Foi nessa época que iniciou a publicação de suas histórias em folhetos de cordel. É de sua autoria a *Peleja de Antônio Batista com Germano da Lagoa*, na qual o poeta inicia a peleja em primeira pessoa, dizendo:

Com Germano da Lagoa
Eu desejava cantar,
E fui a Santa Luzia
Com o fim de o encontrar;
A peleja que tivemos,
Vou nestes versos contar.

Germano cumprimentou-me
Com muita solicitude,
Dizendo: Senhor Batista,
Deus lhe dê boa saúde;
Tenho o prazer de consigo

Cantar hoje. Que virtude!

(BATISTA, 1997, p. 137)

A peleja, é claro, termina com a vitória de Antônio Batista. Mas o interessante é que isto se dá a partir do desconhecimento de Germano em questões de Mitologia Greco-romana, dando ensejo a que o primeiro discorra sobre esse assunto nas 12 décimas seguintes que rematam o folheto.

Antônio Ferreira da Cruz foi outro cantador que mandou imprimir em versos as suas histórias como meio complementar de subsistência. Segundo Francisco das Chagas Batista, o poeta teria nascido em 14 de janeiro de 1872, na povoação de Riachão do Bacamarte, município de Ingá (PB). Nos primeiros anos do século, mudou-se para Rio Tinto-PB, para trabalhar como operário contramestre da fábrica de tecidos dos Lundgren. Faleceu em Itapororoca-PB, em 1969.

Começou a cantar profissionalmente em 1905. Três anos depois, entabulou uma peleja com Joaquim Sem fim na cidade de Itabaiana-PB, sobre a qual publicou o folheto *A surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco em 1908 na cidade de Itabaiana*. O que demonstra que nem sempre os poetas publicavam apenas as suas vitórias, servindo-se também da derrota para propagar e promover o seu nome.

O seu folheto mais conhecido intitula-se *História da máquina que faz o mundo rodar*, «uma crítica à população de Guarabira-PB que entusiasmada, em 1921, fornece recursos para a construção de um moto-contínuo.» (SANTOS, 1994, p. 95). O poeta fez coro às manifestações populares contra essa pseudo-invenção científica, considerada pelos sertanejos como “coisa do diabo”. Assim o poeta inicia o seu folheto:

Morava na Parahyba
Lá nos confins do agreste
Um homem de pouca idade
Que tinha saber por peste
A ponto até de querer
Vencer o plano celeste.

Descrevo d'elle um tratado
De um mysterio profundo
Que se for apparecido
Tem de ficar sem segundo,

É a tal machina inventada

P'ra fazer rodar o mundo.

(CRUZ, Guarabira: Tipografia d'A Luz, 1921, p. 1)

Em outro folheto intitulado *Os aviadores e a viagem pelo espaço*, o poeta continua a história anterior de uma maneira bastante interessante. Ele conecta um fato histórico, real, ligado à travessia do Atlântico pelos aviadores portugueses Sacadura Cabral e Gago Coutinho, em 1922, ano das comemorações do centenário da independência brasileira. Nesse folheto, o poeta, de maneira hábil, faz os aviadores portugueses ir à busca do inventor da suposta máquina que fazia o mundo rodar, uma hábil estratégia discursiva unindo fatos reais com fictícios, favorecendo a venda dos folhetos. Tendo os aviadores descido na Ilha de Fernando de Noronha, então nesta época já transformada em Presídio, estes ao indagarem a um preso, este lhes conta que nessa ilha vivia de maneira abastada o tal inventor. Ao irem ao seu encontro, os aviadores descobrem que este vivia como rei às custas do dinheiro arrecadado junto ao povo, com a promessa de devolvê-lo multiplicado por milhões. Os aviadores, ao perguntarem ao inventor sobre o dinheiro prometido à população, assim este responde:

Manoel Galope então disse:

Muito breve hei de voltar

E prometto outra invenção

Lá nesse mesmo lugar

Para illudir aos trouxas

E segunda vez enricar.

Prometto nova invenção

Que aballe o mundo inteiro

Illudo senhor de engenho

Praciano e mandioqueiro

E assim por este meio

Torno a adquerir dinheiro.

(CRUZ, Guarabira: Tipografia d'A Luz, 1922, p. 12)

Segundo o Átila de Almeida e José Alves Sobrinho, Antônio da Cruz publicou muitos folhetos «assinando-os ora com o nome completo, ora Antonio F. da Cruz, ora

simplesmente Antonio Cruz. Usou o acróstico⁷⁴: ANTONIOFERREIRA» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 120), ocasionando controvérsias em relação a autoria de vários folhetos. Esses mesmos autores elencaram em seu Dicionário as seguintes obras como sendo da autoria deste poeta popular: os Romances *O amor em sacrifícios ou Bonifacio e Hozana*, *Nequinho e Adelina ou a marreca encantada*, *A firmeza de Jacinto e a ingratidão de Eulália*, *Galdino e Marieta*, *Grande romance de Jacinto e Eulália*, *A Rainha da floresta*, *História de dois amantes e o amor que vence*, *Juvenal e Madalena ou os amantes sofrendores* e *Os martírios do amor ou Rivaldo e Iracema*; e os folhetos *A grande profecia de Frei Damião ao povo brasileiro*, *A morte do trovador João Melchiades – Era o cantor da Borborema*, *Peleja de Antonio da Cruz com Joaquim Francisco*, *Peleja de Antonio da Cruz com Manoel dos Santos*, *Peleja de Antonio F. da Cruz com Manoel Baraúna Neto*, e *Uma surra que Antonio da Cruz levou do negro Joaquim Francisco na cidade de Itabaina*.

Considerado exímio improvisador pelos seus contemporâneos, inspirou a vários poetas que compuseram cantorias, pelejas e desafios envolvendo a sua pessoa. Entre elas destaca-se a composta por João Ferreira de Lima – *Discussão de dois poetas, Antônio da Cruz com Cajarana*. Segundo Maria Rosário Pinto, é autor de inúmeros folhetos em 8, 12, 16, 24 e 32 páginas; tendo se destacado, principalmente, nas glosas decassilábicas, como o martelo agalopado e o mourão de oito pés. Ainda segundo a mesma autora, «o poeta Manoel Camilo dos Santos, no folheto *Os dois amantes no cárcere*, de 1954, fez, em sua última página, uma advertência intitulada *A um mentiroso*, em que cita o nome de Antônio da Cruz, dentre outros que tiveram sua autoria usurpada.» (www.casaruiarbosa.gov.br / site Cordel, p. 2).

Outro cantador que publicava e vendia cópias de seus versos nas feiras, aos seus admiradores, foi Manuel Vieira do Paraíso (1870-1928). Nasceu em Santo Antonio do Salto da Onça-RN, e faleceu no sítio Tananduba, na cidade de Guarabira, agreste paraibano. Além de cantador e cordelista, era agricultor. Segundo Chagas Batista, tendo aparecido, em 1918, nos sertões, uma grande quantidade de raposas atacadas de hidrofobia, muitos sertanejos foram atacados por estes animais. Então, a partir desse fato, o poeta narrou esses acontecimentos no folheto intitulado *Raposa que morde gente*, que possui a peculiaridade de estar versado em dois estilos diferentes – sextilha e décima, alternando-se seguidamente, como mostramos a seguir:

⁷⁴ O autor utiliza a palavra acróstico significando “não a composição poética mas o nome ou frase usada por cada poeta popular, como marca pessoal, no final, raramente no início, do poema” (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 52). Esse artifício servia também para dificultar possíveis publicações indevidas, pois o acróstico final marcava a autoria do folheto. Justamente por isso, foi possível a muitos pesquisadores restituir a autoria de vários folhetos publicados ilicitamente, através de modificações nesses acrósticos.

Leandro Gomes de Barros
 No tempo em que vivia
 Escrevendo os seus folhetos,
 A todo mundo dizia:
 Que o tempo ainda chegava
 Que até raposa mordida.

E o tempo chegou
 De forma danada,
 Não é caçoada,
 O que se passou,
 O sertão se trancou
 Todo amedrontado
 E aperreado,
 Que faz pena e dó
 A sorte cotó
 Do amolestado.
 (BATISTA, 1997, p. 151)

Deste autor é também o folheto *A mulher que pariu o cavalo*, assim como outro transcrito por Leonardo Mota em *Violeiros do Norte*, intitulado *O casamento de um nova-seita com a filha do diabo*, documento interessante da onda de intolerância popular que seria atizada ainda mais com as pregações de Frei Damião⁷⁵, levando populações inteiras a atacarem os sectários do protestantismo em terras sertanejas. O poeta, entre 1921 e 1925, vendia seus folhetos no compartimento 51 do Mercado de São José, tendo seu depósito situado na rua Teles Junior, 23, no bairro recifense da Matinha.

3.4 Cordel: a invenção de uma literatura

⁷⁵ “Pio Giannotti nasceu a 5 de novembro de 1898, em Bozzano, vilarejo da cidade de Massarosa, a 460 quilômetros de Roma. (...) Celebrou sua primeira missa no Brasil, em 05 de abril de 1931, na cidade de Gravatá, agreste pernambucano, no mesmo ano em que chegou ao país.” (GASPAR, Lúcia. *Frei Damião*. Recife: Fundação Joaquim Nabuco. Disponível em: www.fundaj.gov.br. Acessado em: 12/8/2009). Na literatura de cordel, Frei Damião foi motivo de inspiração de muitos folhetos, sendo, inclusive, considerado o sucessor do Padre Cícero.

DESCOBERTA DA LITERATURA

*No dia-a-dia do engenho,
toda a semana, durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira de domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morta
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes.
Embora as coisas contadas
e todo o mirabolante
em nada ou pouco variassem
nos crimes, no amor, nos lances,
e soassem como sabidas
de outros folhetos migrantes,
a tensão era tão densa,
subia tão alarmante,
que o leitor que lia aquilo
como puro alto-falante,
e, sem querer, imantara
todos ali, circunstantes,
receava que confundissem
o de perto com o distante,
o ali com o espaço mágico,
seu franzino com o gigante,
e que o acabassem tomando
pelo autor imaginante
ou tivesse que afrontar
as brabezas do brigante.
(E acabaria, não fossem*

*contar tudo à Casa-grande:
na moita morta do engenho,
um filho-engenho, perante
cassacos do eito e de tudo,
se estava dando ao desplante
de ler letra analfabeta
de corumba, no caçanje
próprio dos cegos de feira,
muitas vezes meliantes.*

MELO NETO, João Cabral de, *Os melhores poemas de João Cabral de Melo Neto*. São Paulo: Global Editora, 1985, p. 213)

De acordo com a prof^a Ruth Terra, «entre o fim do século passado e 1918 “inventou-se” uma literatura» (TERRA, 1983, 33 p.) popular extremamente rica de formas textuais herdadas tanto via oralidade, como via escrita, isto é, o povo adaptou um repertório próprio mesclando-o com outros repertórios de maior prestígio social. Na cidade e no campo, muitas foram as interações entre homens do povo e homens da classe alta, como é o caso relatado nesse poema-testemunho de João Cabral de Melo Neto, (um poeta oriundo da classe alta, como ficou claro nos versos finais). O poema explicita a maneira como o cordel circulava e era apreendido pelas populações pobres do Nordeste. À falta de escolas e de professores, as poucas oportunidades que os pobres tinham de ter contato com os objetos impressos aconteciam através do cordel, principalmente. O poeta pernambucano foi partícipe dessa aventura leitora e dessa descoberta auditiva. Em metro de romance, ele descreveu como se deu em sua infância a descoberta do literário através de “um romance de barbante”. Se essa experiência repercutiu tão fundo em sua alma, fazendo com que boa parte da sua produção poética tivesse fortes laços com a literatura popular, imagine a importância que essas leituras-audições não tiveram na mente e nos corações dos “cassacos”⁷⁶ de engenho e moradores pobres descritos no poema! Será dessa comunidade de trabalhadores rurais e pequenos proprietários de terra que emergirão a quase totalidade dos poetas populares dos quais falaremos abaixo. Serão eles os porta-vozes dos sem-voz: mulheres, crianças e homens colocados à margem de todo o sistema econômico, político e cultural hegemônicos. Serão eles os avatares e profetas da palavra poética dotada de sentido e função sócio-culturais. Uma

⁷⁶ Trabalhador pobre dos engenhos de cana de açúcar do litoral nordestino.

palavra-ação, palavra que convida à interação, ao convívio.

Verificamos também, no poema de João Cabral, que havia um hábito por parte dos trabalhadores do engenho de comprar, semanalmente, nas feiras de domingo, folhetos para que o poeta os lesse. Essa prática de leitura comunitária será exercida em diferentes contextos tanto domésticos quanto laborais. Nas poucas horas de laser, entre uma atividade e outra, os sertanejos e trabalhadores dos engenhos sempre levavam um folheto para ser lido/recitado por alguma pessoa mais afeita aos códigos da escrita. De tanto ler-ouvir esses poemas, eles eram memorizados tanto por quem os lia, como por quem os escutava, favorecendo uma retroalimentação entre oralidade e escritura.

A leitura-audição de um folheto era similar às práticas de audição de “histórias de trancoso” ou “contos da carochinha”, sobretudo quando alguém recitava um cordel de memória. Essa atividade exercia (e ainda hoje exerce) uma importante função social: no universo da oralidade, a prática de contar histórias é fundamental para a manutenção dos conhecimentos tradicionais, alicerce de toda a comunidade. As crenças, os costumes, enfim, a própria mentalidade do povo é preservada através da “contação” de histórias vividas e ficcionais. O folheto, mesmo impresso, era comprado e guardado como um suporte da memória, um arquivo de conhecimentos que podia ser rememorado sempre que houvesse uma pessoa na comunidade que o soubesse decifrar. Muitos motivos e temas, assim, circularam livremente entre os contos orais em prosa e a literatura de cordel em verso. Em capítulo apropriado veremos com um pouco mais de detalhe essa relação.

Verdadeiramente, a literatura de cordel só pode ser plenamente interpretada e analisada levando em conta a sua funcionalidade. Herdeira das formas e conteúdos da Cantoria de viola, os seus gêneros específicos, quando publicados em folhetos, alcançaram um número muito maior de pessoas, expandindo ainda mais os conhecimentos nele veiculados. Não havia mais a necessidade precípua de ouvir os contadores de histórias e os cantadores para obter os conhecimentos necessários à manutenção da memória comunitária.

Durante o período inicial de formação que ora delineamos, podemos dizer que ainda não havia ocorrido a primeira “revolução da leitura”, pois devido a quase nula escolaridade do público consumidor de folhetos, a leitura seguia sendo uma prática comunitária no qual alguém lia em voz alta os folhetos para um público ouvinte. Somente a partir do momento em que a educação escolar realmente começou a popularizar-se, é que o hábito de ler em voz baixa, para si mesmo, desenvolveu-se plenamente.

Havia toda uma demanda desse tipo de publicação popular a disposição de todos nas feiras, mercados públicos e a domicílio, através dos vendedores ambulantes que junto com

as tropas de mascates, ofereciam as últimas novidades do mercado folheteiro. Por esse motivo, acreditamos na existência de um verdadeiro sistema literário, mesmo que ainda incipiente, de produtores e consumidores. Só para se ter uma idéia da quantidade de poetas cordelistas, «ao menos vinte e três autores publicaram alguns de seus poemas sob a forma de folhetos, até 1930.» (ABREU, 2006, p. 92).

Em decorrência dessa demanda, foram surgindo em várias cidades nordestinas, a partir do começo do século XX, várias tipografias que se especializaram na publicação dos mais variados tipos de impressos, dentre eles, jornais, panfletos e folhetos. Mas será em Recife que essa atividade ganhará foros de sistema estruturado e organizado.

Passaremos em revista, de forma sucinta, a formação histórica dessa cidade “anfíbia” por natureza, nascida a partir do seu porto natural, construída inteiramente no limite entre o mar, os rios, o mangue e o continente. Palco de lutas de conquista e reconquista, exílio de degredados e foragidos, lugar de entrelaçamento de culturas as mais diversas, cenário de rebeliões e revoltas, enfim, uma cidade marcada pelo convívio entre os contrários: negros e brancos, popular e erudito, tradicional e moderno, estrangeiro e autóctone. Aliás, essa última característica foi justamente defendida por Ariano Suassuna como própria do povo brasileiro em sua tese de livre docência intitulada *A Onça Castanha e a Ilha Brasil – Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira*: «a união de contrários, da tendência para assimilar e fundir contrastes numa síntese nova e castanha que dá unidade a uma complementaridade de opostos.» (SUASSUNA, 1976, p. 4).

Por tudo isso, essa cidade nordestina forjou uma cultura tão ampla e heterogênea, desde a Literatura até as Artes Plásticas, sem esquecer o Teatro. Considerada por muitos a “capital regional” do Nordeste, para ela confluíram gente de todos os outros estados vizinhos: desde sertanejos foragidos da seca, como estudantes em busca de melhor formação intelectual, assim como comerciantes e profissionais das mais diversas atividades. Não sem motivos, o cantor e compositor baiano Caetano Veloso⁷⁷ considerou o Recife como “A Paris do Nordeste”, devido a clara hegemonia cultural exercida pela cidade.

Essa cidade foi o espaço principal onde tudo começou, pois para lá confluíram a maioria dos poetas vindos do interior, uns fugindo da seca, outros procurando mais espaço social para exercer a sua atividade artística; pois nela existiam as melhores e mais modernas tipografias pertencentes aos jornais mais influentes; o Recife foi, enfim, o centro irradiador de

⁷⁷ “Pernambuco entrou na minha vida aos 4 anos de idade, através de uma canção de Capiba. Botei o nome de minha irmã [Maria Betânia] por causa dela (...). Nós de lá do interior da Bahia olhávamos o Recife como o mundo olhava para Paris”. Caetano Veloso, ao receber o título de Cidadão Pernambucano na Assembléia Legislativa, 2003.

todo o processo de formação do sistema literário do cordel, tendo o Mercado de São José como principal espaço de comercialização escolhido para essa atividade.

Esse sistema literário popular surgiu no momento em que vários cantadores ousaram migrar do interior dos estados de Pernambuco e da Paraíba para o Recife, trazendo todo um conjunto de práticas culturais que seriam transplantadas, escrituradas e impressas com o auxílio da voz em folhetos populares. Cantadores como Silvino Pirauá, João Melchíades Ferreira, etc., dotaram a literatura de cordel dos procedimentos métricos e rítmicos, dos gêneros formais e das temáticas diretamente oriundas do universo da poesia oral improvisada, no qual os fatos sociais e culturais eram estruturalmente fundamentais para essa atividade, matéria-prima imprescindível para o fiel exercício de porta-vozes dos sem-voz.

Considerado como o verdadeiro fundador do cordel, Leandro Gomes de Barros foi o autor de uma obra literária vasta e diversificada. Como um autêntico cronista do seu tempo, ele abordou um amplo espectro de temas e assuntos, superior a todos os outros poetas do seu tempo, tanto quantitativa como qualitativamente falando. Leandro foi também o fundador do cordel, na medida em que vivia exclusivamente da venda dos seus poemas. Como poeta-editor de toda a sua obra, esse artesão-artista da palavra solidificou toda uma tradição poética advinda da cantoria, estabelecendo os modelos estéticos da então emergente literatura de cordel.

Analisaremos também neste capítulo duas correntes literárias fundamentais à formação da literatura de cordel - a oral e a escrita. A primeira relaciona-se com os contos de fadas, romances e xácaras herdados da tradição oral portuguesa, junto com as histórias, lendas e mitos indígenas e africanos. A segunda, com os livros em prosa eruditos reeditados no Brasil que foram vertidos para o cordel em forma de versos. Essa prática, no entanto, não foi gratuita. Ela cumpriu finalidades específicas estabelecidas pelas condições sociais do público consumidor de folhetos.

Os contos de Trancoso ou as histórias da carochinha veiculavam conhecimentos e vivências consideradas importantes dentro do imaginário coletivo de milhões de nordestinos. Os temas e os assuntos universais (portanto regionais, de todos), ao misturarem-se com as histórias, as lendas e os mitos dos povos aqui residentes há milênios, acrescidos dos outros transplantados à força do continente africano, constituíram um “fundo comum”, um depósito sempre renovado de motivos e argumentos necessários à trama das histórias a serem criadas.

Romances novelescos como *A donzela Teodora*, *A Imperatriz Porcina*, *A Princesa Magalona* e, sobretudo, *Carlos Magno e os doze pares de França* – principalmente Roldão e Oliveiros - foram todos adaptados ao padrão estilístico do cordel. Essa operação de seleção

nos mostrará claramente o quanto os poetas populares estavam “antenados” com os gostos e o imaginário da comunidade a qual estavam inseridos e da qual eram também porta-vozes. A maneira como esses textos-matrizes foram versificados evidenciará o domínio de um amplo repertório de procedimentos estilísticos – tanto ao nível sintático, como semântico e poético – utilizados pelos poetas populares.

Finalizando, diretamente ligados ao ambiente sócio-econômico preponderantes nessa época (primeira metade do século XX), analisaremos algumas “representações da valentia” como consequência das duras condições de vida dos nordestinos, no qual o povo organizou sua milícia própria (o cangaço), em contraposição à ditadura da miséria. O fenômeno do cangaço foi reflexo e anti-reflexo das condições adversas de sobrevivência imperantes desde a centúria anterior, fazendo com que a violência tanto em defesa da honra, como em defesa de interesses econômicos particulares, acarretasse uma espécie de poder paralelo, no qual havia códigos e normas específicas a serem seguidas.

3.4.1 Recife – síntese histórico-cultural

Rios, pontes e overdrives -
impressionantes esculturas de lama.
Mangue, mangue, mangue, mangue, mangue,
mangue, mangue.
(Chico Science/Fred 04)

Há quem afirme que um dos motivos pelos quais os holandeses tanto se encantaram por essa região pernambucana, foi a sua similaridade com Amsterdam (que significa dique sobre o rio dam), com seus rios e canais. E de fato, o Recife foi construído inteiramente sobre as pequenas ilhas de areia formadas no delta constituído pela desembocadura dos rios Capibaribe e Beberibe. Também chamada “A Veneza Brasileira”, devido as muitas pontes que ligam os seus bairros mais antigos, a cidade do Recife, capital do Estado de Pernambuco, situa-se no Nordeste do Brasil, mais especificamente entre 8° 04’ 00” de latitude Sul e 43° 52’ 00” de Longitude Oeste. Segundo Edvânia Gomes, em seu ensaio “Um passeio temático pela cidade do Recife: O processo de revitalização, êxitos e fracassos”, publicado na Revista Digital de Historia e Arqueologia do Caribe *Memorias*:

O sítio desta cidade tem como base uma formação de planície com características flúvio-marinha. A origem do nome da cidade está diretamente ligada à linha de arrecifes⁷⁸ que funcionam como um paredão natural, quebra mar, que envolve e protege a costa com aproximadamente 6.000 m. Assim, originalmente o Recife é percebido como uma baía entulhada onde um complexo sistema de sedimentos foi se amalgamando para formar a atual planície,(...) (GOMES, 2006, p. 2).

Fundada em 12 de março de 1537, o Recife foi, no início, apenas o porto natural de Olinda, capital da Capitania de Pernambuco. Segundo Virgínia Pontual, em seu ensaio “Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas”, publicado na *Revista Brasileira de História*, entre 1537 e 1630, quando ocorreu a invasão dos holandeses, a Capitania de Pernambuco foi um dos principais centros de irradiação da colonização portuguesa no Brasil. Além disso, o porto, os engenhos de açúcar e o acesso à propriedade da terra foram os principais dinamizadores da então economia colonial. «O Recife, interdependente da “senhorial Olinda”, teve a formação de sua estrutura social relacionada a esses elementos e foi composta por pescadores, canoeiros, jangadeiros, artífices, colonos, soldados, mercadores, negociantes, funcionários e clérigos.» (PONTUAL, 2001, p. 419).

A partir da invasão holandesa, o Recife que já dera sinais de prosperidade, iria expandir-se consideravelmente, sobretudo devido ao intenso comércio gerado pelas exportações de açúcar. Essa produção era baseada na monocultura e na mão-de-obra escrava. Para consolidar essa atividade, Portugal contou com o apoio dos holandeses, num primeiro momento. Depois, atirados pela cobiça e pelas dificuldades comerciais de suas empresas devido ao embargo espanhol, os holandeses invadiram a capitania com o intuito de tomar posse de suas riquezas. De acordo com Mauro Santoro, em seu ensaio “A conquista flamenga”, publicado em *O Recife Histórias de uma cidade*, a frota invasora era composta de «67 navios e cerca de 7 mil homens, que desembarcaram na praia de Pau Amarelo, em 16 de fevereiro de 1630, comandados por Hendrick Loncq e Dietrich van Waerdenburgh. A Companhia das Índias Ocidentais foi a organizadora das expedições.» (SANTORO, 2000, p. 11).

Os holandeses permaneceram no Recife durante 24 anos, período no qual, a

⁷⁸ Ar-rasif: dique, calçada. Formações rochosas litorâneas. (...) O mesmo que recife. Recife - do arcaísmo ‘arrecife’; ár. ‘ar-racif, calçada, caminho, pavimento; parede de apoio; paredão; dique, cais; linha de escolhos’, (...) rochedo na faixa litorânea, ou melhor, no terraço submarino, de origem arenítica ou coralígena; é barreira, muralha, quebra-mar”. (FRANCA, Rubem. *Arabismos: uma mini-enciclopédia do mundo árabe*. Recife: Prefeitura da Cidade do Recife: Universidade Federal de Pernambuco/ Editora Universitária, 1994, p. 72 e 154, *Apud* GOMES, 2006, p. 2).

cidade, deixou de ser um mero porto de Olinda para constituir-se na *Mauritsstad*, ou Mauritiópolis, cidade de Maurício de Nassau, erguida na ilha de Antônio Vaz que á época, era constituída somente de casas de pescadores e um convento de frades, onde hoje situa-se o bairro de Santo Antônio. Segundo MARINHO e ALMEIDA, em “O domínio holandês: perdas e ganhos”, «Artistas e estudiosos vindos da Europa dão ares renascentistas ao Recife, governado por Nassau até 1644, quando o Conde foi demitido (...).» (MARINHO/ALMEIDA, 2000, p. 17). Também no governo holandês foram construídos o Forte das Cinco Pontas e a sua ligação por dique com o aterro dos Afogados, hoje conhecida como Rua Imperial.

A construção dessa nova cidade, também chamada de Friburgo ou “terra da liberdade”, proporcionou o surgimento de novas significações para o Recife: palácios, pontes, parques, museus, sistemas de canais substituíram as edificações associadas às defesas e conquistas militares, «indicando um deslocamento das representações relativas ao desbravamento e domesticação de uma natureza exótica para um ambiente laico e mundano» relacionado, inclusive, com a liberdade de culto entre os judeus. (PONTUAL, 2001, p. 423).

As cidades de Recife e Olinda, no século XVI, receberam muitos imigrantes judeus, (oriundos da Península Ibérica, mas não inteiramente desta) foragidos das perseguições e fogueiras da Inquisição. Eminentemente signatários portugueses como Duarte Coelho Pereira (donatário da Capitania de Pernambuco), Gaspar da Gama (intérprete da armada de Pedro Álvares Cabral), Bento Teixeira (poeta), Fernando de Noronha, João Ramalho, entre outros, eram cristãos-novos, isto é, judeus convertidos ao catolicismo para escapar da Inquisição. Dessa forma, no governo holandês, conforme afirma Semira Vainsencher, em *Cemitério dos Judeus (Recife, PE)*,

os judeus vivenciaram uma liberdade religiosa sem precedentes, e puderam seguir os seus costumes e tradições; os papistas, os calvinistas e os judeus conviveram e produziram em plena harmonia; e foi estabelecida uma trégua na guerrilha dos luso-brasileiros, criando-se uma civilização inédita nos trópicos. Nassau preocupou-se, também, em manter uma convivência pacífica com os habitantes locais, inclusive, e, sobretudo, com os senhores de engenho. (Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>, Acessado em: 3712/2009).

Como não estavam confinados em judiarias, segregados em espaços especificamente destinados, eles podiam misturar-se à vontade com a população local, exercendo, inclusive, atividades como a de vigário, ouvidor, membro do governo, oficial, mercador, mestre-escola, dono de engenho etc. Informa-nos Câmara Cascudo, em seu livro

Mouros, Franceses e Judeus que, além do judeu semi-analfabeto, veio para o Recife «o elemento intelectual, os rabinos explicadores e mestres, os poetas e escritores hebreus, não somente dos Países Baixos, mas da Alemanha e Bálcãs, especialmente da Polônia, ao lado da massa para a labutação servil. Sob o Conde Nassau, as sinagogas funcionavam no Recife como em Amsterdam.» (CASCUDO, 1984, p. 107). Aliás, vale salientar, que a primeira sinagoga das Américas foi construída exatamente na antiga Rua dos Judeus, hoje rua do Bom Jesus, sob o nome de Sinagoga Kahal Zur Israel. Com a expulsão dos holandeses, muitos judeus dessa congregação israelita, temendo novas perseguições da Inquisição, empreenderam nova diáspora em direção à América do Norte, fundando a cidade de Nova Iorque.

Ainda dentro desse processo modernizador flamengo, podemos incluir a criação de jardins botânicos, zoológicos, bibliotecas e, principalmente, segundo relata Laurence Hallewel, em seu livro *O livro no Brasil (sua história)*, a primeira tentativa de introduzir a tipografia no Brasil. Numa carta de 28 de fevereiro de 1642, do Supremo Conselho (holandês) do Brasil, dirigida aos responsáveis pela Companhia Holandesa das Índias Ocidentais, solicitava o envio de uma impressora para que as ordens oficiais recebessem “maior consideração” e para que o Conselho fosse poupado do estafante trabalho de copiar.

Após outras negociações entre Pernambuco e a Holanda, foi selecionado um tipógrafo, Pieter Janszoon, para ser o encarregado da tipografia em Recife, mas ele teve a infelicidade de morrer em 3 de agosto de 1643, antes que pudesse iniciar seu trabalho. Segundo Afonso d'Escrangnolle Taunay, de fato ele chegou à colônia, mas morreu quase em seguida (talvez de alguma doença tropical?). se este foi o caso, restaria a pergunta: que aconteceu com sua impressora? Ninguém teria tratado de fazê-la funcionar? Dois anos mais tarde a Companhia informou que ainda estavam procurando um novo tipógrafo, mas que até aquela data ainda não haviam encontrado alguém que se dispusesse a ir. (HALLEWEL, 1985. p. 12-13).

Expulsos os holandeses, os portugueses, com o intuito de reestruturar o seu projeto colonialista fundado na expropriação pura e simples das riquezas nacionais, tentaram a todo custo evitar qualquer propagação de informações a respeito do Brasil. Por esse motivo, em 1720, foi editado um alvará particularmente interessante, proibindo «as “letras impressas” em todo o Brasil, o que implica que devia haver alguém, em algum lugar, que precisava ser impedido de imprimir na colônia, naquela época.» (HALLEWEL, 1985, p. 21).

E de fato havia. O historiador Nelson Werneck Sodré informa-nos, em sua

História da Imprensa no Brasil, que em

1706, sob os auspícios do governador Francisco de Castro Moraes que, instalou – se no Recife pequena tipografia para impressão de letras de câmbio e orações devotas. A Carta Régia de 8 de junho do mesmo ano, entretanto liquidou a tentativa. Determinava que se devia seqüestrar as letras impressas e notificar os donos dela, e os oficiais da tipografia que não imprimissem nem consentissem que se imprimissem livros ou papeis avulsos. Essa iniciativa pioneira tem significação meramente cronológica, pois não teve nenhuma função efetiva, nem as suas atividades despertaram atenção.” (SODRÉ, 1983, p. 16-17).

Para ocupar o espaço deixado pelos holandeses, muitos comerciantes portugueses estabeleceram-se no Recife. A prosperidade do povoado, impulsionado pelos comerciantes lusos, chamados depreciativamente pelos olindenses de “mascates”, fez com que o Recife fosse elevado a categoria de vila em 1710. A conhecida “Guerra dos mascates” foi o conflito decorrente desse fato, pois os senhores de engenho olindenses não aceitaram essa independência político-administrativa. O confronto durou uns poucos meses, mas serviu ainda mais para fortalecer as lideranças políticas recifenses que, ao final, tiveram reconhecidas as suas prerrogativas de vila independente.

A expansão do Recife continental deu-se, ao longo dos rios Capibaribe e Beberibe, de forma “tentacular”, estabelecendo os caminhos ligando a área urbana constituída pelos bairros do Recife, Santo Antônio e São José às povoações suburbanas e aos engenhos na área rural do município. Naquela época, «o rio tinha grande poder de atração. Além dos banhos, por ele se faziam mudanças, se passeava de canoa ou de botes, aconteciam as românticas serenatas, costumes que se consolidam no século XIX.» (MARINHO, 1985, p. 30).

Cidade de muitas igrejas barrocas, o Recife organizou seus espaços urbanos tomando como referência principal a marca vertical das torres pontuada pela angulação dos telhados dos sobrados. «Observa-se ainda que o pátio da igreja, além da função de abrigo ao grande público das festividades religiosas, possibilita o imprescindível recuo do olhar, que descortina o monumental contraste entre a morada dos mortais e a casa sagrada.» (MARINHO, 1985, p. 32). Além do mais, conforme Mário Sette afiança em seu livro *Maxambombas e maracatus*, muitos desses pátios, notadamente o de Santa Cruz e o de São Pedro, foram o natural ponto de encontro entre o profano e o sagrado, principalmente durante o Carnaval. Agremiações carnavalescas como as Pás e os Lenhadores tinham sede no pátio de

Santa Cruz, fazendo com que «um mês antes dos três dias de Folia já se esquentava o largo com os ensaios, os passeios, as marchas, as fanfarras, o frêvo...» (SETTE, 1981, p. 221).

Os primeiros decênios do século XIX representaram para o Recife a sua afirmação como polo irradiador de ideais libertários. O intenso contato com outros povos fez com que as novas ideias liberais advindas, principalmente, da França e da Inglaterra, aportassem no Recife, sendo rapidamente absorvidas. Além do mais, a chegada ao Brasil da corte portuguesa, em 1808, favoreceu a abertura dos portos às nações amigas, facilitando ainda mais o intercâmbio ideológico.

Outro fator importante para essa efervescência político-libertária foi a recuperação da economia açucareira, no final da centúria anterior, somando-se a isto a crescida considerável da exportação de algodão, através do seu porto. O Recife, por essa época, já possuía uma população de cerca de 25.000 habitantes, contra apenas 4000, de Olinda. Portanto, não fazia mais sentido algum que a “senhorial” Olinda continuasse a ser a capital de Pernambuco. Assim, em 1823, o Recife passou à categoria de cidade; para em 1827, tornar-se, definitivamente, a capital da então província pernambucana.

O Seminário de Olinda, fundado em 1801, juntamente com a Maçonaria, foram os dois polos principais da propagação dos ideais libertários. Faziam parte dos conspiradores grupos bastantes heterogêneos, como comerciantes, padres e membros da aristocracia rural. «A sociedade preocupava-se em resolver seus problemas que tinham na reorganização política um grande foco de discussão», pois a submissão à Coroa portuguesa acarretava uma carga excessiva de impostos, junto com o endividamento aos comerciantes lusos. «As ideias liberais atraíam, portanto, os descontentes, pois defendiam o livre comércio e o fim do sistema de monopólios. (...) O antilusitanismo colaborava para acirrar os ânimos.» (SANTORO, 1985, p. 38).

Assim, em decorrência desse quadro de insatisfação política, eclodiram a Revolução de 1817, a Confederação do Equador, de 1824 e a Revolução Praieira, de 1848. Vale salientar o importante papel da imprensa em todas essas revoluções liberais, pois a primeira tipografia, instalada no Recife, em 1815, pelo comerciante Ricardo Rodrigues Catanho, foi utilizada pelos rebelados de 1817, «pelo esforço e dedicação de “dois frades, um inglês e um marinheiro francês” imprimiram aquilo que, a rigor, caracteriza o início da imprensa brasileira: a 28 de março daquele ano, realmente, era impresso ali o documento político conhecido como *Preciso*», no qual estava documentado «as razões dos revolucionários e colocava o problema da Independência». Finalizado o movimento, as autoridades ordenaram o seu fechamento e remessa do material para a Corte, «ordem que o

governador cumpriu apenas em parte, mas só em 1819, permitindo que, com o restante e um prelo de madeira, surgisse, em 1821, outra oficina, em que foram impressos documentos oficiais e os primeiros periódicos pernambucanos» (SODRÉ, 1983, p. 37), notadamente a *Aurora Pernambucana*, a *Segarrega* e *O Relator Verdadeiro*, sendo apenas o segundo de ideário liberal.

Assim que, podemos inferir que o Recife teve um papel fundamental na instauração e na constituição da arte tipográfica no Brasil, alicerce de toda a atividade jornalística que se desenvolveu posteriormente. Dessa maneira, quando os poetas populares migraram para o Recife, nos finais do século XIX e começo do XX, já encontraram as condições técnicas necessárias para a criação e o desenvolvimento dessa nova atividade poética. Oriundos do interior, esses poetas, no entanto, só puderam imprimir as suas histórias em um meio urbano, fazendo com que o folheto de cordel enquanto suporte material fosse marcado pela influência da imprensa, nomeadamente a dos jornais e dos pasquins que proliferavam como “moscas”. Sobretudo as estratégias ligadas aos folhetins publicados nos rodapés dos jornais que influenciaram consideravelmente a publicação seriada da maioria das histórias de cordel do período.

No folheto *O Recife*, editado em 1908, na Tipografia do Jornal do Recife, Leandro Gomes de Barros registra os nomes das principais tipografias então atuantes. Ele inicia o texto, no entanto, pintando uma espécie de viagem turística «A capital mais garbosa / Entre todas do Brasil». Começa falando de Olinda, cidade vizinha, pois «O viajante de bordo / Antes de ao porto chegar / Quando á cidade de Olinda / Principia a se avistar / Parece nas nossas vistas / Que vem surgindo do mar». Entretanto, o passeio turístico, ao invés de começar pelo porto, ponto natural de entrada da cidade, o poeta prefere levar o leitor pela entrada oriental; ou seja, inicia a sua descrição a partir do bairro de Afogados, um bairro distante e de gente humilde. Leandro, com essa atitude pouco ingênua, marca a sua opção pelas coisas do seu povo, expressando a sua rejeição às descrições poéticas dos autores da elite culta que sempre cantaram a terra natal tomando os espaços reconhecidos como socialmente importantes, como os engenhos de açúcar, as fazendas de gado e as casas situadas nos bairros “nobres”.

Todavia, interessa-nos de momento, sobretudo, nessa obra de exaltação à cidade de Recife, a informação que o poeta fornece sobre o número de tipografias que havia na cidade, nove das quais pertenciam a jornais importantes, como o *Diário de Pernambuco*, por exemplo:

Tem quinze typographies
 Aqui nesta capital,
 Tem o *Jornal do Recife*
A Imprensa Industrial,
Leão do Norte, *A Provincia*,
Correio e Pequeno Jornal.

*O Diario de Pernambuco*⁷⁹,
 Folha de necessidade,
 Que por ser a mais antiga
 Impressa nesta cidade
 Circula em todo o Brasil,
 Até a actualidade.

Fóra agora os humoristas
 Que têm sahida elastica,
 Como bem *O Periquito*,
A Pimenta e a *Lanterna Magica*,
 Por diversos redactores,
 Rapazes de muita pratica.⁸⁰
 (1908, p. 8-9)

O Recife sempre se caracterizou por uma atividade cultural bastante rica e variada. A convivência entre as diversas classes sociais, acreditamos, foi, de certa maneira, um pouco mais democrática que na maioria dos outros estados brasileiros. Ricos e pobres partilhavam, até certo ponto, de uma cultura comum. As pessoas de classe social elevada possuíam certo “biculturalismo”, na expressão de Peter Burke. Assim, como bem salienta Mário Sette, nos pastoris profanos, aqueles desenvolvidos nos bairros mais pobres, era comum a presença de pessoas de altos rangos sociais, pois «no Recife de outrora, sem cinemas nem futebol, o pastoril constituía o divertimento do gôto da gente nova. E da velha também. Pessoal fino e pessoal do pé no chão. Todos os sábados, desde outubro a janeiro, havia “funções” animadíssimas.» (SETTE, 1981, p. 17).

Sobretudo no Carnaval, essa convivência mais harmônica ainda hoje pode ser

⁷⁹ Esse jornal continua a ser editado até os dias de hoje. É o jornal mais antigo em circulação na América Latina.

⁸⁰ Mantivemos a ortografia original do folheto, assim como as letras itálicas.

percebida. Todos saíam à rua para acompanhar os blocos carnavalescos, os maracatus, e os mascarados munidos de confetes, serpentinas, água de cheiro. «Acorriam todos. Patrões e criadas. Brancos e negros.» (SETTE, 1981, p. 47). Eram dias em que se invertiam os papéis sociais, subvertendo a ordem tradicional estabelecida. Brancos pintavam-se de negro, negros pintavam-se de branco. Homens travestiam-se de mulher. Podia-se criticar o governo sem risco de ser censurado. Um novo rei, o “momo”, era coroado; um rei gordo, fanfarrão e grotesco que governava os quatro dias dessa festa popular.

Não nos estranha, fazendo um retrospecto dos diversos “carnavais” brasileiros, o fato de o carnaval recifense ser considerado um dos mais “autênticos” e populares. Enquanto no carnaval de Salvador, São Paulo e, sobretudo, no do Rio de Janeiro, com seus desfiles luxuosos devidamente organizados, com arquibancada previamente construída ou montada especificamente para os desfiles de inúmeras agremiações, com as suas “escolas de samba” rigorosamente gerenciadas empresarialmente, tendo a “Liga das Escolas de Samba” como sua instituição representativa de classe, tudo é rigorosamente organizado e institucionalizado, inclusive com um apoio maciço tanto do poder público como da iniciativa privada; o carnaval do Recife, ao contrário, conserva, ainda hoje, certo “ar” de improvisado, de brincadeira mesmo. Não existem passarelas e nem cordões de isolamento entre o povo e os blocos que desfilam. Não há também uma distinção entre centro e periferia, já que cada bairro possui os seus próprios blocos que desfilam na própria comunidade, podendo também desfilam no centro ou em outros bairros. Tudo isso porque o carnaval do Recife não está focado exclusivamente no desfile dos blocos ou dos maracatus, mas na festa em si, não importando muito o lugar. Onde houver uma orquestra de frevo tocando, onde houver um maracatu batucando, a festa estará garantida.

Muito mais do que nos outros centros urbanos, onde o carnaval foi, de certa maneira, absorvido pela iniciativa privada e incorporado ao capitalismo, principalmente na forma de patrocínios e propaganda, a “inversão” característica dos festejos carnavalescos encontra no Recife o seu pleno significado. Como bem demonstrou Roberto DaMatta, em *Carnavais, malandros e heróis – Uma sociologia do dilema brasileiro*, o carnaval exprime a dialética entre a hierarquia e a igualdade. Numa sociedade profundamente hierarquizada como a nossa, a despeito das leis que tentam igualar os cidadãos, o carnaval é a oportunidade de quebrar essas hierarquias fundadas em princípios substanciais de nascimento, cor, profissão, residência, etc., classificadores dos diversos grupos sociais.

Nesse ritual sem donos, o indivíduo desgarrado é que é tomado como ponto de partida. É

o “folião” que conta. É o “folião” que decidirá o modo como irá “brincar” o carnaval: se só ou acompanhado, se permanentemente acasalado ou buscando a cada dia uma nova parceira, se com roupa ou sem roupa, se usando vestes cotidianas ou uma fantasia, se individualmente ou incorporado a uma individualidade maior: um clube, um bloco, uma escola de samba. A regra, como já procurei demonstrar, é não ter regra. (DAMATTA, 1997, p. 147).

De todos os espaços urbanos da cidade do Recife, o que tem maior relevância para o estudo do surgimento da literatura de cordel é o Mercado Público de São José. Incrustado diretamente no coração da cidade, mais precisamente no bairro que lhe empresta o nome, este centro comercial é o edifício em ferro mais antigo do Brasil. Inaugurado em 1875, o seu projeto ficou a cargo do engenheiro da Câmara Municipal do Recife – J. Louis Lieuthiers, inspirado no Mercado Grenelle, de Paris. Construído no mesmo local do antigo Largo da Ribeira do Peixe, onde era comercializado todo tipo de mercadorias para o consumo da população, o novo mercado continuou essa tradição feiral de ponto de vendas ambulantes e também de palco para as apresentações de mágicos, acrobatas e ventríloquos. Ouviam-se sons de pandeiros, zabumbas, cavaquinhos e sanfonas e havia muitos tipos populares, hoje, em grande parte, ausentes do local. O Mercado já foi o maior centro no Recife de cantadores, emboladores e da literatura de cordel.

Na opinião do pesquisador Liêdo Maranhão de Souza, em *O Mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste*, «A história dos cantadores e folhetistas da Praça do Mercado de São José é a própria história da literatura de cordel», pois «o cinema Glória e a Igreja da Penha encravados ali na praça» (SOUSA, 1977, p. 15-16) exerceram grande influência nos poetas populares; do primeiro saíram muitos temas para os folhetos e as ilustrações das capas; e no segundo funcionava a Escola Prática Editora, responsável pela publicação de muitos folhetos populares, como *A morte e os Funerais do Presidente Getúlio Vargas*, do poeta Delarmé Monteiro, com uma tiragem assombrosa de 150 mil exemplares.

Essa questão da influência do cinema na literatura de cordel é muito importante, posto que revela a existência de um espaço contíguo e fronteiro com a literatura de massa. A maioria dos estudiosos desconsiderou ou não percebeu a semelhança entre os dois modelos: o bem sempre vence o mal, o herói sempre conquista a sua amada, a virtude e a honra sempre prevalecem etc. Poetas como João Martins de Athayde eram frequentadores assíduos de cinemas, sendo, portanto, natural que utilizassem personagens e enredos, espaços e temporalidades oriundos desses filmes. Sobretudo nessa época, o cinema ainda não possuía o

estatuto de Sétima Arte, era considerado um mero entretenimento mecânico.

Ainda segundo o mesmo pesquisador, tudo começou em 1938, ano em que veio estabelecer-se no mercado o poeta João José da Silva, vindo da cidade de Pombos, tentando melhorar de vida vendendo modinhas e folhetos dos poetas João Martins de Athayde e José Bernardo da Silva. A partir de então, os cantadores Garganta de Aço, Cabelo de fogo, Preto Limão, Milanez e Severino Borges «que já viviam por ali fazendo rodas de cantorias, a “Praça” foi ganhando fama, atraindo todos os poetas do Nordeste.» (SOUZA, 1977, p. 17). Outro agente a se instalar nas paredes externas do mercado foi Emiliano de Sousa Campos, como agente da Luzeiro do Norte, de propriedade justamente de João José, então um grande editor de folhetos. Depois, vieram Alfredo Casado e o poeta José Soares, ambos instalados nas dependências do mercado como agentes de folhetos e, também, de livros.

A praça, hoje extinta, devido às reformas urbanísticas posteriores, foi um lugar privilegiado onde passaram poetas como Zé Pacheco, Francisco Sales Arêda, Severino Cesário, Manoel Pereira Sobrinho, Manoel Camilo dos Santos e, principalmente, Leandro Gomes de Barros e João Martins de Athayde que, como frequentadores assíduos, contribuíram para que o mercado e a praça se constituísse para a poesia, o que *La Plaza de Toros*, de Madrid é para os espanhóis: «“La Monumental”. Não na grandeza do concreto, nem dos embates internacionais, mas como centro de cultura popular de uma região, onde todos os seus poetas e humildes cantadores levam para o seu povo as mais belas histórias da poesia nordestina.» (SOUZA, 1977, p. 20).

Como pudemos observar, a literatura de cordel enquanto sistema organizado de produção e difusão encontrou no Mercado de São José, principalmente, o principal ponto de convergência de cantadores, poetas populares, agentes e vendedores ambulante que, com seu trabalho e dedicação, forjaram o desenvolvimento e o crescimento desse tipo de atividade poética. A partir das iniciativas pioneiras de Leandro e Athayde, iniciadores do processo de criação e produção de uma literatura popular; outros poetas, como João José da Silva, continuaram essa atividade, ampliando-as consideravelmente, a partir da criação de novos espaços para a distribuição e comercialização dessa literatura.

3.4.2 Leandro Gomes de Barros – O fundador do cordel

Leandro Gomes de Barros,
 De expressões romanescas,
 As estórias pitorescas
 Nos seus trabalhos bizarros
 São como flores em jarros
 Que o tempo as fossilizou,
 Mas o calcário rachou
 E o perfume está vazando,
 Pombal revive cantando
 O que Leandro sonhou.
 (Daudeth Bandeira)

Diante das poucas informações que possuímos sobre a vida do poeta, é-nos difícil corroborar ou refutar a opinião de alguns apologistas, como Horácio de Almeida, por exemplo, que afirma ter sido Leandro Gomes o primeiro poeta popular a imprimir seus versos em folhetos. Câmara Cascudo ao contrário, atribui o pioneirismo a Silvino Pirauá, informando ter sido a obra *Zezinho e Mariquinha ou a Vingança do Sultão*, o primeiro folheto publicado, nos fins do século XIX. Ariano Suassuna informa-nos da existência de um folheto datado de 1836, intitulado *O Romance d' A Pedra do Reino* que o romancista utilizou como inspiração para o título do seu romance mais famoso. Já o escritor Orígenes Lessa diz possuir em seu acervo pessoal um folheto anônimo (1865), impresso na Typografia de F. C. Lemos & Silva, situada à Rua do Imperador, no Recife, intitulado *Testamento que faz um macaco, Especificando suas Gentilezas, Gaiações, sagacidade, etc..*

O problema é que não se tem provas concretas de quem publicou o primeiro folheto de cordel, devido a vários fatores: entre eles, o de que poucos folhetos resistiram à voracidade do tempo, pois sendo feitos em papel de pouca qualidade, facilmente se deterioraram; e dos poucos restantes, apenas alguns apresentam estampado na capa os dados completos sobre a edição, como esclarece o pesquisador Sebastião Nunes Batista, em seu livro *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*: «Grande dificuldade, portanto, se apresenta aos estudiosos da poesia popular brasileira, no tocante à identificação das obras de Leandro Gomes de Barros, pois numerosos folhetos circulam sem identificação do autor ou com indicação apenas do editor-proprietário». (BATISTA, 1971, p. 31).

Entretanto, e nisso concordam os pesquisadores anteriormente citados, ele foi o fundador do cordel. Fundador não no sentido da primazia, do pioneirismo antes mencionado;

e sim pelo fato de Leandro ter sido o primeiro poeta popular a viver exclusivamente da venda de seus folhetos, iniciando, assim, um movimento popular de criação e difusão de obras fora do circuito literário culto. Na opinião do prof. Gilmar de Carvalho, em artigo intitulado “Cordão, cordel, coração”, publicado na revista *Cult 54*, ele foi o «grande sistematizador e o grande empreendedor da edição popular no Brasil.» (Janeiro/2002, p. 45)

Foi essa atitude pioneira e ousada para um poeta pobre e de pouca “educação” que estabeleceu as bases para o surgimento de uma atividade cultural iniciada por outros poetas e cantadores que haviam de maneira fortuita e não sistematizada, publicado os romances e as histórias utilizadas por estes em suas *performances* de cantoria. O sistema literário do cordel realmente inicia-se com Leandro. Sistema literário aqui entendido, de maneira simplificada, como um conjunto de atividades que englobam escritores, editores e leitores.

3.4.2.a O poeta e o seu ofício

Leandro Gomes de Barros nasceu na fazenda Melancia, município de Pombal (o velho arraial de Piranhas), em 19 de novembro de 1865; e faleceu em Recife, no dia 4 de março de 1918.

Órfão de pai antes do 10 anos, sua mãe levou-o junto com seus irmãos para morarem na vila do Teixeira, onde vivia um irmão desta – o Pe. Vicente Xavier de Farias, que se tornou tutor da família. Este padre teria se incumbido da educação do pequeno Leandro, já que era professor de latim e humanidades. Devido aos maus tratos do tio (nessa época utilizava-se a palmatória como forma de ensino-aprendizagem), Leandro «fugiu de casa aos 11 anos, tendo passado muitas privações.» (TERRA, 1983, p. 40).

Aos 15 anos, talvez em função do fato anterior, sua mãe transferiu-se com a família para Vitória de Santo Antão, estado de Pernambuco, onde o poeta viveu até o seu casamento (1889) e começou a publicar seus folhetos; em 1906, encontrava-se morando em Jaboatão dos Guararapes, cidade vizinha à capital, e em 1908, em Afogados, um subúrbio do Recife, como fica claro nas estrofes a seguir:

Dias depois d'eu casado
Moravamos em Vitória,
Um dia ouvi uma história
Que fiquei admirado:
Achei um lacrau deitado

Na caixa de um realejo
 Ouvi no quarto um trovejo
 Como quem fazia crítica:
 Achei tratando em política
 Môsca, pulga e persevejo!

Daí saí de Vitória
 Devido a lá dar sezão,
 Cheguei em Jaboatão
 Achei quase a mesma história,
 Dei com a raça finória
 Em olha-la tive pejo;
 Quando o velho sertanejo
 Da calçada foi gritando:
 Olha, aquí estão te esperando:
 Môsca, pulga e persevejo!

Mudei-me para Afogados
 Não quíz saber mais de mato
 Já achei três carrapato...
 Que me esperavam vexados;
 Dizendo: - estamos cansados
 Por causa do teu traquejo;
 Desde de ontem é um desejo
 De vêr vosmincê chegar...
 Aquí também vem morar:
 Môsca, pulga e persevejo!
 (BATISTA, 1971, p. 15)

Interessante é notar nestas décimas a crítica sutil e mordaz contra a política e os políticos de sua época, comparando-os a insetos que o perseguem para onde quer que o poeta vá. Essa veia satírica e ferina contra as mazelas de seu tempo é uma das características da poesia leandrina. Sempre alerta e atento aos principais acontecimentos, o poeta não perdia a oportunidade de criticar o governo, as instituições e os costumes; umas vezes de forma sutil e criativa, outras vezes de maneira um tanto quanto direta e grosseira, utilizando imagens caracterizadas por Bakhtin como do “baixo material e corporal”, usando o vocabulário da

“praça pública” bem popular e considerado de “baixo calão”, como a do folheto escatológico **A caganeira**, no qual o poeta descreve essa disfunção intestinal de maneira clara e direta, expelindo de seu intestino a tudo e a todos, expurgando de si todos os males. Essa veia de “realismo grotesco” será analisada mais adiante para que possamos entender cabalmente as metáforas e alegorias leandrinas.

Segundo o depoimento de Eustórquio Wanderley, o poeta «era um caboclo de pequena estatura, gorducho, de cabelo liso, caído em melenas, pela testa abaixo.» (*Apud* BATISTA, 1971, p. 13). Já o folclorista Câmara Cascudo, tendo-o conhecido pessoalmente em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba, descreveu o poeta da seguinte maneira: «Baixo, grosso, de olhos claros, o bigodão espesso, cabeça redonda, meio corcovado, risonho contador de anedotas, tendo a fala cantada e lenta do nortista, parecia mais um fazendeiro que um poeta, pleno de alegria, de graça e de oportunidade.» (CASCUDO, 2005, p. 347).

Em poema de sua lavra, o poeta, de forma bem humorada, típica do seu caráter, assim expressou-se sobre si mesmo:

LEANDRO, POR LEANDRO

A cabeça, um tanto grande e bem redonda,
O nariz, afilado, um pouco grosso;
As orelhas não são muito pequenas,
Beijo fino e não tem quase pescoço.

Tem a fala um pouco fina, voz sem som,
Cor branca e altura regular,
Pouca barba, bigode fino e louro,
Cambaleia um tanto quanto ao andar.

Olhos grandes, bem azuis, têm cor do mar;
Corpo mole, mas não é tipo esquisito
Têm pessoas que o acham muito feio.
Mas a mamãe, quando o viu, achou bonito!
(MEDEIROS (Org.), 2002, p. 475-476)

Como revela-nos o poema acima, o poeta era dono de uma voz «um pouco fina, voz sem som», dificultando a impoção vocal necessária ao pleno exercício da cantoria.

Acima ou abaixo do diapasão, a entonação da maioria dos cantadores, segundo Cascudo, é «sem graves, com agudos estridentes; uma voz roufenha mas duma resistência admirável» (CASCUDO, 2005, p. 204), com um timbre áspero e forte. O que nos leva a supor que ele tenha desistido de ser cantador e optou por publicar em folhetos os versos que brotavam de seu estro como compensação a sua incapacidade para o repente. Talvez por esse motivo, Leandro Gomes tenha publicado dezessete desafios, uma produção somente igualada por João Martins de Athayde, criador de outras tantas pelejas, debates e discussões poéticas.

Se Leandro Gomes viveu exclusivamente da comercialização das suas obras, como afirma Chagas Batista e Câmara Cascudo, podemos então supor que o poeta começou a publicar seus folhetos em Vitória de Santo Antão, já que tendo casado nesta cidade, ele teria forçosamente de possuir meios de subsistência para constituir uma família. No trecho abaixo, publicado na página *web* da Casa de Rui Barbosa, assim se expressa o poeta em relação ao início de sua atividade literária:

Leitores peço-lhes desculpa
 Se a obra não for de agrado
 Sou um poeta sem força
 O tempo me tem estragado,
 Escrevo há 18 anos
 Tenho razão de estar cansado.

Portanto, como este folheto, *A mulher roubada*, foi publicado em 1907, podemos inferir que ele teria começado a escrever em 1889 - ano, aliás, em que o Brasil mudou os rumos da sua história, tornando-se uma República - tendo começado a imprimir seus folhetos por volta de 1893. Depois, em Jaboatão dos Guararapes, continuaria a publicar suas obras, pois o nome deste município figura em algumas capas indicado como local de venda. «Em 1907, encontra-se em Recife, no Beco de Souza, nº 3, onde permanece até 1908. Muda-se para a Rua Imperial, aí ficando até 1910. A partir de 1910, até 1916, a Rua do Alecrim é o seu ponto de referência. Passa curto período na Estação de Areias e depois fixa residência na rua Motocolombó, até 1918», (SANTOS, 1994, p. 66), bairro de Afogados, que tem esse nome devido às muitas enchentes sofridas por seus moradores, quando o rio Capibaribe engolia as casas pobres e as palafitas construídas irregularmente nas suas margens.

Leandro Gomes foi o editor-proprietário de toda a sua obra, assim como todos os demais poetas da época, pelos menos até 1920, aproximadamente. Ele mandava imprimir seus

folhetos em diversas tipografias diferentes, sendo-nos, portanto, possível supor que ou este dispunha de um capital mínimo para pagar em dinheiro essas edições, recuperando o capital investido aos poucos; ou pagava-as parceladamente, à medida que ia vendendo os folhetos; ou então, nas ocasiões em que publicou seus folhetos na Popular Editora do seu amigo Chagas Batista, recebia certa quantidade de folhetos como pagamento - a “conga”⁸¹.

Entretanto, outra hipótese que demonstra o “tino comercial” do poeta, reside no fato deste incluir anúncios publicitários em seus folhetos, notadamente da tipografia impressora do folheto. Essa estratégia visava baratear enormemente o custo de produção, ou até quem sabe, tornar a edição inteiramente gratuita. Como exemplo, no folheto *A voz do povo pernambucano*, a Tipografia impressora do folheto publicou o seguinte anúncio na contracapa:

“Typographia Moderna – Luiz Alves Ferreira Leite – Casa de confiança – Especialista em trabalhos concernentes a arte typographica. Aprompta-se com a maxima brevidade e por preços resumidissimos: memorandus, facturas, contas, recibos, cartões de participações, cartões de visita, etc., etc. Aceita a publicação de jornaes e revistas. Rua Duque de Caxias 38 – Pernambuco”.

A cidade do Recife era a cidade mais capacitada tecnicamente para o surgimento de uma literatura marginal como a literatura de cordel. Já contava com inúmeros jornais, pasquins e folhas periódicas ligadas aos setores industriais e comerciais, sem falar na imprensa panfletária operária, que já dava seus primeiros passos. Provavelmente de uma dessas tipografias é que Leandro Gomes de Barros adquiriu seu pequeno prelo manual, começando a imprimir ele mesmo os seus folhetos. Segundo Ruth Brito Lemos Terra, «entre 1910 e 1911 Leandro Gomes de Barros teria adquirido um prelo que instalou em sua residência no Recife, à Rua do Alecrim, 38-E», (TERRA, 1983, p. 26), criando a “Typografia Perseverança” que seria vendido a outro poeta – Chagas Batista. Segundo Arievaldo Viana, em seu artigo “Leandro foi gênio em todos os estilos”, publicado pelo jornal *Diário de Pernambuco*, «Era uma pequena indústria familiar. Ele tinha que viajar, para visitar seus agentes, fechar negócios, fazer a venda direta nas feiras, por isso não tinha tempo de tocar a tipografia.» (VIANA, 30/04/2008, p. 3).

Segundo depoimento da filha de Chagas Batista, Maria das Neves Batista

⁸¹ “Forma de contrato, por meio do qual o editor paga ao cordelista, os direitos autorais sob a forma de material para a venda” (*Dicionário Brasileirs da Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: ABLIC, 1. ed., 2005, p. 45).

Pimentel,

Em Recife, Leandro morava, então ele tinha comprado uma máquina manual de impressão e nessa máquina ele mesmo publicava os folhetos dele. Certamente um tipógrafo levantava a chapa e ele colocava na máquina e imprimia ou o rapaz imprimia; ele mesmo ali, fazia os folhetos dele e vendia. E então quando ele veio morar aqui, em João Pessoa, morar em João Pessoa, eu conheci Leandro morando aqui, então ele vendeu a papai a máquina. (MENDONÇA, 1991, p. 52).

Leandro Gomes costumava trabalhar em diversos lugares, tanto no interior como na capital. Em Recife, era comum vê-lo recitar-cantar e vender os seus folhetos em estações de trem e de ônibus, «como no largo das Cinco Pontas, perto da antiga estação da Estrada de Ferro Sul de PE, depois Great Western. Sobre uma lona ou esteiras, coloca[va] os folhetos e os comercializa[va]» (SANTOS, 1994, p. 66), também em mercados públicos (como o de São José), em cafés e tabernas. Nestas, inclusive, ele costumava beber uma “lapada” de aguardente para esquentar o juízo e clarear as idéias. Há um grande número de obras suas que discutem os méritos dessa bebida tão brasileira. Segundo Eustórquio Wanderley, em *Tipos populares do Recife*, «Leandro Gomes entregava-se ao vício do álcool, e dizem que, quanto mais embriagado estava, mais inspirado ficava, brotando-lhe os versos com espantosa fluência.» (*Apud* CURRAN, 1973, p. 28).

Vale registrar, inclusive, a paródia que um seu amigo, o poeta Chagas Batista, escreveu utilizando como texto-matriz o poema “O livro e a América”, do poeta romântico baiano Castro Alves⁸², intitulada “O ébrio”, segundo nos conta Altimar de Alencar Pimentel em seu ensaio “Francisco das Chagas Batista e a tradição poética do Teixeira”, publicado como introdução ao livro *Francisco das Chagas Batista*:

Talhado pra as bacanais
Pra beber, tombar, cair,
O embriagado, no crânio,
Sente a razão se extinguir...

⁸² ALVES, Antônio Frederico de CASTRO (14/3/1847, fazenda Cabaceiras, Curralinho, hoje Castro Alves, BA; 6/7/1871, Salvador, BA). (...) A vertente lírica de C. A., nas suas duas espécies principais, a amorosa e a naturista, está representada em *Espumas Flutuantes* e, secundariamente, nos *Hinos do Equador* (...). Foi, porém, na poesia abolicionista que, fecundado pela adesão a uma causa social e humanitária de candente atualidade, o talento oratório de C. A. alcançou realizar-se superiormente. (...) Tal promoção dramática do cativo ocorre na *Cachoeira de Paulo Afonso* (Bahia, 1883) (...) e nos *Escravos* (Rio, 1883), coletânea na qual, [aparecem os poemas] “O Navio Negroiro” e “Vozes d’África. (MOISÉS, 1969, p. 26-27).

Empresário das orgias
 Cansado de outras folias
 O beberrão disse já:
 Vai, caixeiro, abre a torneira
 Da pipa mais sobranceira
 E tira vinho de lá.

Cheirando ainda às bebidas
 Qual borracho sem rival,
 O viciado desperta
 Num desconcerto geral...
 De vinho toma alguns copos,
 E errando sai aos topos
 Co'a garrafa na mão...
 E os transeuntes pasmados
 Com os braços estirados
 Apontam o beberrão.
 (PIMENTEL, 2007, p. 13-14).

Abstendo-nos de qualquer juízo moral sobre a vida do poeta, a citação dessa sua faceta íntima tem por função preparar o leitor para a hipótese que iremos desenvolver mais abaixo, a saber: a obra de Leandro apresenta fortes traços satíricos de natureza burlesco-grotesca. Talvez por esse motivo o poeta Chagas Batista tenha, intuitivamente, utilizado o vinho ao invés da “cachaça”, denotando esse aspecto dionisíaco fundamental para a devida compreensão da obra leandrina.

Consta ainda que Leandro teria publicado alguns dos seus poemas em jornais recifenses. De acordo com o prof. Gilmar de Carvalho, o poeta contribuiu para a disseminação de obras sobre o taumaturgo de Juazeiro – Pe. Cícero Romão Batista – por intermédio do poema *O padre de Juazeiro*, publicado no Jornal *O Rebate*, na edição de 6 de fevereiro de 1910. (CARVALHO, 2002, p. 45).

Com relação ao motivo de sua morte, existem algumas controvérsias. Há quem afiance que ele morreu de gripe espanhola – a *influenza*; outros, como Permínio Asfora, diz que Leandro teria morrido em decorrência de uma humilhação sofrida ao ser preso devido à publicação de um folheto no qual denunciava os maus tratos que os poderosos (grandes proprietários, políticos, senhores de engenho, etc.) aplicavam aos trabalhadores. Em vários

exemplos, a obra mostra que, não tendo uma justiça séria que os defenda, os pobres acabam fazendo justiça com as próprias mãos. Trata-se d' *O punhal e a palmatória*, que foi recolhido pela polícia em 1918. Asfora cita no seu livro a primeira estrofe que difere muito da versão encontrada pela professora Ruth Brito nos Fundos Villa-Lobos. A seguir transcrevemos as duas versões:

Nós temos cinco governos
 O primeiro o Federal
 O segundo o do Estado
 O terceiro o Municipal
 O quarto a palmatória
 E o quinto o velho punhal
 (Apud TERRA, 1983, p. 41)

Desde que entrou a República
 Que o nosso país va1 mal
 Pois o lençol da miséria
 Cobriu o mundo em geral
 Deixando a mão entregue
 À palmatória e o punhal.
 (TERRA, 1981, p. 94)

Tudo indica, contudo, que o motivo de sua morte tenha sido outro. A professora Teresa Cristina Nóbrega Mendes, sobrinha-bisneta do poeta, ao reconstituir a árvore genealógica da família, descobriu a sua Certidão de Óbito, onde consta que o poeta morreu na rua Passos da Pátria nº 363, motivado por um «aneurisma, conforme está registrado no Cartório de Registro de Pessoas Naturais-Distrito 3º, Certidão de Óbito nº 90, fl 41, livro 17, Recife em 05/03/1918. Sendo declarante, seu filho Esaú Eloy de Barros Lima, que na época estava com 17 anos.», de acordo com as pesquisas de Ivana Moura, em seu artigo “O Machado de Assis da Poesia Popular”, publicado em *Nobreza do cordel – Leandro Gomes de Barros* (MOURA (comp.), 2008, p. 15).

Em homenagem ao poeta, por iniciativa do Governo do Estado do Ceará, foi criado nesse estado, sob a lei Nº 13.375, de 25.09.2003, o Dia do Poeta Cordelista, a ser comemorado no dia 4 de março. Fazendo nossas as palavras do historiador paraibano Horácio de Almeida, em sua “Introdução à obra de Leandro Gomes de Barros”, publicado em

Literatura Popular em versos, concluímos aqui os dados biográficos sobre esse vate paraibano:

Importa que se diga isso de um poeta popular, cuja magia decorre da confluência de duas vertentes: a espontaneidade de suas composições e a preocupação que sempre teve de manter e em copiosos versos que se empacotam em livros, feitos só de palavras, como produtos de cérebros espremidos. (ALMEIDA, 1976, p. 14).

3.4.2.b A voz do poeta é a voz do povo

Com relação a sua obra, antes de mais nada, importa esclarecer que muitos autores atribuíram arbitrariamente determinadas obras a Leandro, sem fornecer as devidas fontes. Por esse motivo, utilizaremos como referência principal o *Dicionário de repentistas e poetas de bancada*, de ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, e a *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*, de Sebastião Nunes Batista, ambos citados anteriormente. Este, sendo descendente direto do poeta Francisco das Chagas Batista, amigo de Leandro, realizou um trabalho exaustivo sobre a obra deste, tanto baseado em informações familiares, como através da pesquisa nos fundos da Casa de Rui Barbosa, do qual era funcionário e pesquisador; aqueles empreenderam numerosas investigações durante anos, tendo como corolário o referido Dicionário, obra única e imprescindível à hora de estabelecer, o mais fielmente possível, não somente a bibliografia de Leandro, como a de outros poetas populares e cantadores.

Vale realçar que essa nossa preocupação com a autoria visa, principalmente, dar vez e voz aos poetas populares, frequentemente considerados pelos círculos antropológicos e folcloristas como uma coletividade amorfa e destituída de individualidade. Prova disso são as inúmeras classificações temáticas em ciclos nas quais subjaz a ideia de que a poesia popular é uma criação coletiva exercida através de modelos fixos, reproduzidos artesanalmente e em série, portanto, sem qualquer valor estético. Considerar a produção poética de tantos poetas como coletiva é uma estratégia sutil de classificar os discursos, colocando-os em âmbitos específicos, isolando-os dos outros discursos que gozam de maior prestígio.

Um poeta tão prolífico como Leandro Gomes, ainda não mereceu um estudo crítico de toda a sua produção poética. Nenhum estudioso da literatura diapôs-se ao trabalho de estudá-lo como um autor – na acepção moderna do termo. É claro que não desconhecemos o fato de que, na época de Leandro, a função-autor ainda não estava plenamente definida dentro do universo popular do cordel. Mas daí a considerá-los uma espécie de “legião

popular” sem individualidade própria vai uma longa distância.

Dono de um estilo peculiar e autêntico, a meio caminho entre o erudito e o popular (talvez devido ao fato de ter sido educado por um padre professor de latim e humanidades), encontramos imagens poéticas dotadas de grande imaginação criativa. Em muitas obras suas, essas imagens surgem quase em “cascata”, sucedendo-se, quiçá, pelos efeitos dionisíacos do álcool, ou ainda pela própria natureza do processo de criação próprio da oralidade, na qual a memória exerce um papel fundamental: os versos são construídos e armazenados para posterior transposição para o papel, aguardando o momento de impressão.

Se observarmos a sua obra em conjunto, se a olharmos como um todo complexo e, até certo ponto, uniforme, percebemos uma notável ambivalência cômico-séria, uma dualidade não resolvida ao nível da expressão. Dizemos não resolvida no sentido de não acabada, não sistematizada, pois brota naturalmente a partir da sua própria história de vida. O seu humor-sério ou a sua seriedade-burlesca em relação às Instituições oficiais – a Igreja e o Estado – além de serem respostas aos maus tratos da sua educação humanístico-religiosa, deve ser compreendido também como parte indissociável da cultura da praça pública, particularmente ligada ao riso popular ambivalente e regenerador. Esse aspecto intrínseco da cultura popular nunca foi devidamente estudado, sempre foi relegado a um segundo plano, sendo a tendência dominante, segundo Bajtin, aplicarem «ideas e nociones que le son ajenas pues pertenecen verdaderamente al dominio de la cultura y la estética burguesa contemporáneas.» (BAJTIN, 1987, p. 9-10).

No tempo de Leandro, os festejos carnavalescos, com as suas mascaradas, seus “caretas”, suas inversões paródicas; os espetáculos de circo baratos com seus palhaços; os ciclos de festas religiosas com seus espetáculos populares: marionetes, mamulengos, pastoris profanos etc., preenchiam um espaço importante na vida das populações sertanejas. Cidades como Juazeiro do Norte, no sertão cearense e Caruaru, no agreste pernambucano, ainda hoje conservam as suas festas populares, a despeito de todas as ressalvas e restrições operadas pela Igreja, principalmente.

Mesmo depois de ter migrado para o Recife, o poeta continuou tendo esse contato com a cultura da praça pública, sobretudo com o Carnaval recifense, no qual comentamos sumariamente a cima. Baseado na obra do pensador russo, assim expressou-se Tatiana Budnova, sobre a natureza do ritual do Carnaval, em seu ensaio “Varia fortuna de la 'cultura popular de la risa’”, publicado no livro *En torno a la cultura popular de la risa*:

El carnaval es una forma sincrética de espectáculo ritual. Se trata de la forma muy

compleja, polifacética, que sobre la base carnalesca común posee diversas variaciones y matices según las época, pueblos o festividades concretas. El carnaval ha elaborado todo un lenguaje de formas simbólicas concretas sensoriales, organizadas bajo categorías de inversión, parodia, desjerarquización, contacto libre y familiar, unión dialéctica de opostos, etc. (BUDNOVA, 2000, p. 146).

Portanto, queremos assinalar a importância de analisar a obra de um poeta popular utilizando um instrumental teórico depreendido do próprio objeto de estudo – a cultura popular. Uma cultura plurifacetada por natureza, englobante e unificadora, orientada não para o passado, mas sim para o futuro, posto que dinâmica e sempre renovável.

Há quem acredite que Leandro publicou «cerca de mil folhetos, tirando deles dez mil edições», (CASCUDO, 2005, p. 347) muitos dos quais perderam-se inexoravelmente. No livro de Sebastião Nunes Batista, são arrolados como de sua autoria 237 folhetos acrescidos de outros 36 atribuídos ao poeta, mas que aparecem como sendo de outros autores, principalmente de João Martins de Athayde.

No folheto múltiplo *Echos da patria - A guerra - Cantos de guerra*, publicado pelo autor em 1917, em Recife, aparece a informação de que o autor tem mais de «500 qualidades de folhetos» que, como vemos, podem conter duas ou mais obras. Dessa maneira, podemos inferir que Câmara Cascudo, ao falar de folhetos, estivesse realmente referindo-se às obras, como se cada folheto tivesse que comportar necessariamente uma única e definitiva obra ou poema. Dadas as circunstâncias do folclorista potiguar, normalmente, no seu mundo da cultura letrada, a confusão entre o suporte material e o texto veiculado pelo livro é muito comum. Agora, se levarmos em consideração o fato de que muitas obras fossem publicadas em volumes ou partes, além do mais muitas delas sofriam alterações de título, seja por acréscimo ou encurtamento, com ou sem modificações no texto em si, a quantidade total das obras de Leandro dificilmente corresponda à cifra proposta pelo eminente folclorista.

Dessa forma, determinar exatamente a quantidade de obras criadas pelo poeta, mesmo que empreendamos um exaustivo trabalho exegético de determinação do seu estilo pessoal, é tarefa inglória e infrutífera. Cotejando as obras dos pesquisadores acima mencionadas, identificamos 23 Romances, 174 Folhetos e 10 Poemas avulsos, aplicando a classificação proposta por Liêdo Maranhão.

O professor americano Mark Curran, em trabalho específico intitulado “A sátira e a crítica social na Literatura de Cordel”, assim pronunciou-se sobre o estilo de Leandro:

Leandro geralmente escrevia em estilo ligeiro e jocoso, mas, às vezes, afiava a língua e produzia o sarcasmo, espécie de “papo amarelo” na mão. É o comentário social que representa o melhor de sua obra. Como os outros poetas populares, ele devia sentir um desejo e mesmo uma obrigação, como poeta do povo, de criticar a falta de justiça daquela época, e de oferecer soluções, embora muitas vezes jocosas ou pessoais, para os problemas da sociedade. (CURRAN, 1973, p. 281).

Essa crítica social, no entanto, não pode ser entendida plenamente como uma atitude ideologicamente orientada. Em quase todas as obras satíricas e de “estilo jocoso”, as críticas ao Governo e as suas Instituições, a Justiça, sobretudo, personificada na figura do fiscal – obedece a um “destronamento”, a uma inversão típica do estilo carnavalesco do povo, como na obra anteriormente citada, na qual o poeta compara os políticos aos insetos. Denegrir ou rebaixar o oficial é uma atitude ingênua e típica da mentalidade e da psicologia popular. Quando alguém não consegue elevar-se a um nível superior, inconscientemente procura rebaixar o outro para, dessa maneira, sentir-se superior.

Um indício de que não havia por parte dos poetas populares dessa época nenhum censo crítico orientado politicamente, reside no fato de que muitas críticas sociais e de costumes são profundamente reacionárias, visando a manutenção de costumes e tradições patriarcais, tradicionalmente mantidas desde os tempos do Império. Exemplos disso são as obras *As cousas mudadas* e *As saias-calções*, criticando as novas modas francesas, tanto femininas como masculinas.

A Proclamação da República no Brasil foi recebida com muita perplexidade pelo povo. Em expressão bastante conhecida, citada por Mary Del Priore e Renato Venâncio no *O livro de ouro da história do Brasil: do descobrimento à globalização*, Aristides Lobo disse que o povo assistiu «bestializado, atônito, sem conhecer o que significava.» (Apud DEL PRIORE/VENÂNCIO, 2001, p. 245). O Partido Republicano, criado em 1870, não foi o responsável direto pela mudança no regime de governo. Tudo aconteceu a expensas dos militares. As ideias republicanas brotaram e se expandiram dentro dos Clubes Militares em decorrência da insatisfação crescente da classe ante as políticas empreendidas pelo Governo Imperial de D. Pedro II. Os historiadores são unânimes em sublinhar que a política de “enfraquecimento” do exército não estava calcada simplesmente numa oposição ideológica entre civis e militares, era decorrente da própria estrutura escravocrata da economia que impedia a modernização da entidade. A primeira razão disso reside no fato de que para ser eficiente,

o exército dependia do desarmamento parcial ou total da sociedade. Ora, enquanto existiu escravidão no Brasil, isso era, literalmente, impossível de ser implantado. Se assim procedessem, os senhores ficariam à mercê da violência dos cativos. A existência desses últimos, por sua vez, também inviabilizava a formação de um exército moderno pelo fato de não poderem ser considerados soldados confiáveis, pois não só desertavam na primeira oportunidade, como também podiam – e a tentação não devia ser pequena – voltar suas armas contra os próprios oficiais. A escravidão tinha ainda outra implicação negativa: boa parte da população de homens livres, passíveis de ser recrutados, era imobilizada, como *capitães-do-mato*, na vigilância e repressão aos escravos. (DEL PRIORE/VENÂNCIO, 2001, p. 246).

Outro grave problema enfrentado pelo exército residia no fato de que a seleção para ingresso nas fileiras militares, herança da época colonial, era feita com base na classe social, ou seja, um jovem da elite entrava diretamente nos altos postos sem nenhuma preparação, ao passo que aos pobres restavam os postos subalternos, sem nenhuma possibilidade de ascensão. Isso favorecia a existência de certa aristocracia militar, tendo como figura exemplar o Duque de Caxias, herói da Guerra do Paraguai e que, além do mais, exerceu altos cargos políticos.

Durante a Primeira República (1889-1930), período em que viveu o poeta, nem o modelo militar e nem o republicano previam qualquer tipo de participação popular no governo. O direito de votar foi restringido apenas aos alfabetizados. Ora, como mais de noventa por cento da população era analfabeta, a maioria ficou de fora das decisões políticas, gerando uma exclusão de tal ordem que, na primeira eleição da República, o «número de eleitores não ultrapassou o daqueles que haviam participado da última eleição feita nos moldes da Constituição de 1824 (pela qual votava quem tivesse renda superior a 100 mil-réis, fosse alfabetizado ou não).» (CARVALHO/MARCONDES/DE PAULA, 1999, p. 234).

A Monarquia sempre encontrou na divindade a sua justificação maior. Ao romper com a Igreja, o Estado republicano tornou-se leigo; e mais, criou as condições necessárias para o ingresso de médicos, engenheiros e bacharéis nos cargos antes ocupados apenas por militares e clérigos. No antigo regime monárquico, os cargos eram ocupados por decisão do monarca; agora o eram através do voto. Dessa maneira, teoricamente, qualquer pessoa, poderia ocupar cargos na administração ou eleger-se deputado, senador etc. Para o povo, acostumado a uma dominação justificada pela nobreza de sangue, essa possibilidade, mesmo remota, era uma afronta aos códigos estabelecidos pela tradição secular. Na obra *Doutores de*

60, Leandro satiriza a possibilidade de que qualquer pessoa, bastando que tenha dinheiro suficiente para comprar um título de bacharel, possa tornar-se alguém importante. Além do mais, o poeta aproveita para também criticar o sistema educacional brasileiro, quando claramente compara um bacharel ao burro, acenando para o fato de que muitos estudantes saíam das universidades mais ignorantes do que quando entraram. Vejamos a passagem:

.....

Um burro passou por elle

Disse: bom dia collega

O dr. lhe disse burro

És dos irracionaes,

O burro então perguntou-lhe

Collega o que é que quer mais

Somos diferentes nos corpos

No saber somos iguaes

O dr. disse-lhe burro,

Então não sabes quem és?

És um animal estúpido

Só andas de 4 pés

O burro disse eu custei

Duzentos e dez mil réis

Se nós formos apurar

Eu devo ter mais valor,

E se o collega duvida

Va pergunte a meu senhor,

Se troca um como eu,

Por você sendo doutor

(BARROS, Recife: ed. do autor, s.d., p. 2-3)

A Constituição da República dos Estados Unidos do Brasil (1891), além de consagrar o federalismo, firmou as competências entre a União e os Estados. Muitos impostos foram conservados do Império, com duas graves lacunas: a superposição de impostos, gerando uma concorrência tributária entre as instâncias federal e estadual; e a não

contemplação dos municípios, fazendo com que os impostos fossem arrecadados pelos estados, deixando os municípios à mercê de apadrinhamentos e conchavos políticos na obtenção de verbas para o seu desenvolvimento.

Tendo nascido na época em que o Brasil era uma Monarquia, quase todos os poetas populares viram com olhos desconfiados o novo estado de coisas. Em muitos folhetos de Leandro vamos encontrar uma crítica severa às mudanças empreendidas pela República, mormente a política de Impostos. Setores tradicionais da economia brasileira que, durante a monarquia eram isentos de taxaço, passaram a ter que recolhê-los. Segundo Levine, em “Pernambuco e a Federação Brasileira, 1889-1937”, «Sucessivas administrações estaduais aumentaram a carga, evitando um imposto sobre as propriedades agrícolas, mas lançando impostos repressivos, como tributos sobre vendas comerciais, licenças, armazenagem, documentos (...)» etc. (LEVINE, 1997, p. 129).

Claro que esse espírito combativo de crítica social e sátira dos costumes era praticado, na forma de polêmicas, por quase toda a imprensa jornalística da época, desde os pasquins, jornais grandes e pequenos, assim como das muitas revistas literárias e de amenidades. Segundo Fernando Moraes, em *Chatô: o rei do Brasil, a vida de Assis Chateaubriand*,

A moda na imprensa brasileira na virada do século não era a notícia, mas a polêmica. Jornalista que decidisse fazer carreira como grande editor ou como repórter de talento estava condenado a desaparecer sob a poeira da obscuridade. Quem tivesse planos de brilhar, que preparasse a pena e arranjasse alguém para combater. A polêmica era o palco ideal para o exercício da elegância, da erudição e, quase sempre, da ferocidade no ataque. (MORAIS, 1994, p. 60).

De certa maneira, os folhetos funcionaram como uma espécie de jornalismo popular. À maneira dessas publicações polemistas, Leandro desatou uma campanha contundente contra a nova política republicana, pautada em resolver de “cima para baixo” os problemas sociais. Como homem do século XIX, criado sob a tutela de um padre, o poeta de Pombal não conseguiu visualizar a importância das mudanças na forma de arrecadar impostos, particularmente com a introdução do controle da produção através da utilização de selos e rótulos. Sua verve poética, mesmo sem assumir publicamente a defesa da Monarquia, fazia-se presente de forma indireta em sua crítica à República.

Na obra *Os deuses do governo* (1907), o autor critica o aumento da taxaço sobre

a circulação e comercialização de produtos, através de imagens inusitadas e hiperbólicas, nas quais pessoas são reificadas e taxadas como mercadoria, numa crítica mordaz e satírica à situação de penúria em que viviam os pobres:

Não me recorde do dia
Já estraguei a lembrança
Meu tio tem avó em casa
Foi fazer uma mudança,
Pois para tirar a velha
Foram com ella a balança

Morreu uma italiana
No pátio de São José
Pesava cento e dez kilos
Os bichos de cada pé,
Foi pesada e pagou tudo
Veja o mundo como é

(*Os dezeréis do governo, Conclusão da Mulher roubada e O Manuel do Aternal e Manuel Cabeceira*, Recife: Tip. Miranda, 1907, p. 1-2)

N'*O imposto e a fome* (1909), o poeta entabula um diálogo imaginário, no qual, apesar de serem criação do governo, ambos criticam a política dos presidentes Nilo Peçanha (1909-1910) e Hermes da Fonseca (1910-1914). A fome diz: «(...) eu estou tão triste / Que nem sei o que lhe diga»; e o imposto afirma que no lugar no qual ele chegar «até o fogo se arrasa / (...) Não fica gato com unha.» (*O imposto e a fome - O reino da Pedra Fina - O homem que come vidro*, Recife: s.ed., 1909, 1 p.). Depois, a fome critica a obrigatoriedade de colocar selos nos produtos para o controle tanto da produção como da arrecadação decorrente da comercialização destes. Esse assunto será abordado também no folheto múltiplo *A crise actual e o augmento do selo - A urucubaca - O antigo e o moderno* (1915), um panorama desolador da situação econômica do país, devido à guerra na Europa e à seca. Na opinião do narrador, o governo, ao invés de intervir para minimizar a situação, aumentou ainda mais a carga tributária.

N'*O imposto da honra* (s.d.), a vítima é o presidente Wencesláu Braz (1914-1918), suposto criador desse imposto imaginário, pois «(...) como se paga imposto / Do que não tem no mercado?». A ideia, no entanto, consiste em fazer com que todos paguem pelas faltas

cometidas, eximindo-se de qualquer culpa. Assim termina a obra:

Eu pagando esse imposto
Fico disso descançado
Quando um bater-me na porta
Digo puche desgraçado
Eu pago imposto de honra
Não sou desmoralizado

Embora roube de alguém
O imposto hei de pagar
Mas todo mundo já sabe
Na bodega que eu chegar
Nem pergunto pelo preço
É só mandar embrulhar

(*O imposto da honra - O marco brasileiro*, Parahyba: Popular Editora, s.d., p. 7-8)

A figura do fiscal de consumo, do coletor de impostos, passou, dessa forma, a povoar o imaginário popular como uma espécie de *persona non grata*. Antes da reforma fiscal dos anos 60, segundo o professor Alfredo Augusto Becker, em seu livro *Carnaval tributário*,

O Sistema Tributário brasileiro era estruturado de acordo com a forma e a cor das estampilhas. Havia estampilhas federais, estaduais e municipais e as diretrizes da Política Fiscal concentravam-se em disciplinar - arduamente- a hierarquia dos formatos das estampilhas e a tropicalidade das suas cores. Estas e aquelas obedeciam a uma sagrada ordem de mutações: segundo a competência constitucional impositiva; segundo a natureza e o valor do tributo; segundo os dotes e a imaginação do artífice gravador da matriz da estampilha, que contribuía até com mais inteligência que o legislador para a criação do tributo. Naquele tempo, graças ao colorido e ao formato das estampilhas, o chamado Sistema Tributário era um Carnaval. Só havia confusão, muito papel colorido e era até divertido. (*Apud* RESENDE. Disponível em: http://www.econ.puc-rio.br/gfranco/PANDEMONIO_TRIBUTARIO.htm, acessado em 16/3/2010).

Quando esse sistema de cobrança foi implantado, muitas pessoas que viviam da produção e comercialização informal de bebidas, gêneros alimentícios e mercadorias diversas

feitos artesanalmente, em suas próprias casas, tiveram que registrar esses produtos através de rótulos e selos. Logicamente, a grande maioria da população pobre que “sobrevivia” desse comércio informal não tinha condições econômicas para oficializar a sua atividade, passando à clandestinidade. Leandro, fazendo eco dessa insatisfação popular, passa a atacar o governo e o seu representante – o fiscal do consumo. Assim, *N'O fiscal e a lagarta*, ele articula um diálogo entre esses personagens nefastos à agricultura, com a diferença de que a lagarta só ataca uma vez por ano e o fiscal, ao contrário, persegue a todos o ano inteiro. *N'O governo e a lagarta contra o fumo*, o autor continua a sua campanha de protesto não somente contra o fiscal, mas contra o juiz e o escrivão, pois o diabo, vendo-os em questão, mandou «Dar a cadeira ao juiz / E o cartório ao escrivão», ficando o fiscal com o talão de cobrança e a responsabilidade de fiscalizar se os produtos levavam o seu devido selo:

A industria essa já sabe
Vai pagar o desafouro
O ferreiro sela o ferro
O ourive sella o ouro
O mascate sella o metro
E o sapateiro o couro

O alfaiate a agulha
E o marceneiro o torno
Todo mestre de maceira
Sella o pão ainda morno
O dono da padaria bota
Estampilha no forno

Para rezar terço agora
Sellam quem tira a novena
O escrivão de casamento
Precisa sellar a pena
O juiz sella o noivo
O noivo sella a pequena

(*O fiscal e a lagarta, O governo e a lagarta contra o fumo - A dôr de barriga de um noivo*. Recife: s. ed., s. d., p. 2-3)

Em outro folheto, intitulado *A alma de um fiscal - Continuação da Vingança de um filho*, até o diabo e o seu filho menosprezam esse coletor de impostos:

Estava o diabo um dia
No gabinete infernal
Quando um filho dele disse:
Papai lá vem um fiscal
O diabo perguntou
É tempo de Carnaval?

Que novidade trará
Esse animal por aqui!
Creio que não virá só
A desgraça vem alli
Traz a caipora de um lado
E acha o azar ahi
(Recife: s. ed., s. d., p. 1)

Com relação à política propriamente dita, particularmente ao processo eleitoral viciado e antidemocrático, Leandro retrata habilmente essa questão de maneira as mais diversas, desde uma crítica mais direta, passando pela sátira e a ironia, como no poema *Ave Maria da eleição*, no qual o poeta utiliza um gênero popular bastante conhecido, «sempre, ou quase sempre, em pé-quebrado, são os “pelos-sinais”, “salve-rainhas” e “Ave-Marias”, todas satíricas» (CASCUDO, 2005, p. 95), criticando a maneira como os eleitores eram tratados pelos políticos do governo, assim como criticando a atitude de pessoas inescrupulosas que “vendia seu voto” em troca de favores:

No dia da eleição
O povo todo corria
Gritava a oposição
Ave Maria.

Via-se grupos de gente
Vendendo votos nas praças
E a arma do governos,

Cheia de graça.

Uns a outros perguntavam

O Sr. Vota connosco

Um chaleira respondia

Este é com vosco.

Eu via duas panellas

Com miudo de 10 bois

Comprimentei-as dizendo

Bem dita sois.

Os eleitores com medo

Da espada dos alferes

Chegavam a se esconderem

Entre as mulheres.

Os candidatos chegavam

Com um ameaço bruto

Pois um voto para elles

É bemditos fructos.

O mesario do governo

Pegava a urna contente

E dizia eu me glorieio

Do teu ventre.

A opposição gritava

De nós não ganha ninguém

Respondia os do governo

Amén.

(Genios das mulheres - A mulher roubada - Um beijo aspero - A Ave Maria da eleição. Recife: s. ed., 1907, p. 15-16)

Em outra obra, intitulada *As promessas do governo*, o autor destrincha muito mais pormenorizadamente o embuste perpetrado pelos políticos à hora de conseguir o voto (muito

pouco diferente dos dias atuais). Já no folheto duplo *A seca no Ceará - Panelas que muito mexem (os guizados da política)*, esse fenômeno climático cíclico é descrito com tintas claras e pungentes. O poeta descreve a situação de penúria dos sertanejos nordestinos, levados a emigrarem sem destino em busca de melhores condições de vida. Interessante é a passagem em que o poeta, referindo-se ao dinheiro enviado para minimizar a seca, assim se expressa de maneira metafórica e irônica:

Alguem do Rio de Janeiro
 Deus dinheiro e remetteu
 Porem não sei o que houve
 Que ca não appareceu
 O dinheiro é tão sabido
 Que quiz ficar escondido
 Nos cofres dos potentados
 Ignora-se esse meio
 Eu penso que elle achou feio
 Os bolços dos flagelados
 (Popular Editora, s.d., p. 7)

Entre promessas e embustes, a elite latifundiária e industrial conseguiu manter-se firme no poder, gerando uma situação onde determinadas famílias elegiam sucessivamente entre os seus membros os governadores dos estados e até o presidente da República. E de fato, a conhecida política do “café com leite” refere-se ao fato de que os estados de Minas Gerais, grande produtor de leite, e o estado de São Paulo, maior produtor de café, durante vários anos detiveram em suas mãos a efetiva eleição dos presidentes do Brasil. Um destes, Afonso Pena (1906-1909), em viagem ao Nordeste, alimentou as esperanças de muitas pessoas de que estaria trazendo novas propostas de melhorias para a região. Em *Afonso Pena*, o povo de tão necessitado, saiu em massa para pedir dinheiro ao presidente, tudo debalde. Um velhote, ao ver o presidente diz-lhe que «Se saltar do trem / Cobram-lhe o imposto».

Todavia, o mais interessante nessa obra é a referência aos ingleses, descrevendo-os como bajuladores e interesseiros. Vale a pena perceber como Leandro marcou a maneira “errada” dos ingleses falarem o nosso idioma:

Os ingleses: santaninha!
 Um preparava-lhe a sôpa

Outro tangia mosquitos
 Outro catava-lhe a roupa
 Diziam: o que faltar, peça!
 Inglez aquí não se poupa.

Dizia um inglez:
 Mim vai chaleirar
 Que é para ganhar
 Brazil desta vez
 O calculo mim fez
 E ganha dinheiro
 Mim é estrangeiro
 Sabe andar subtil
 Mim compra Brazil
 E vende brasileiro.

(*Affonso Pena - A orphã - Uns olhos - O que eu não creio*. Recife: s. ed. s.d., p. 5)

Essa aversão aos ingleses não era simplesmente xenófoba, pautada em puro e simples preconceito aos estrangeiros, mas possuía raízes profundas que se relacionavam ao fato daqueles terem conseguido certos monopólios econômicos, principalmente na exploração do sistema férreo brasileiro. A Great Western Railway Company, empresa fundada em Londres, no ano de 1832, tinha por objetivo justamente explorar a construção de estradas de ferro no Brasil. Dessa maneira, a primeira estrada de ferro construída no Brasil foi a que ligava São Paulo a Minas Gerais, passando pelo Rio de Janeiro. Essa primeira Companhia de Estrada de Ferro D. Pedro II foi depois chamada de Estrada de Ferro Central do Brasil.

No Nordeste, particularmente em Pernambuco, a construção da Estrada de Ferro Central do Recife foi iniciada em 1881. Em 1885, foi inaugurado o primeiro trajeto ligando o Recife à Bonança. Em 1886, a ferrovia já atingia a cidade de Pombos. No ano seguinte, atingiu o município de Vitória de Santo Antão. Somente «no ano de 1894, a estrada de ferro chegaria à cidade de Gravatá. Essa demora foi decorrente da grande dificuldade de acesso a Gravatá, cujo percurso passava por terrenos montanhosos.» (www.fundarpe.com.br, acesso em 16/3/2010).

Como utilizava amiúde o trem para deslocar-se pelo interior vendendo seus folhetos, Leandro conhecia muitíssimo bem o funcionamento desse sistema ferroviário,

particularmente as formas de cobrança dos bilhetes, retratadas no folheto *Os collectores da Great Western - A cançoneta dos morcegos - Peleja de José do Braço com Izidro Galvão*. “Morcego” era o nome pelo qual eram conhecidas aquelas pessoas que ousavam viajar de trem sem pagar, dependurados nas portas dos vagões. O *leitmotiv* dos dois primeiros poemas reside no aumento do número de funcionários cobradores dos bilhetes, motivado, segundo a opinião do poeta, pela cobiça e ambição dos ingleses em sacar até o último tostão dos seus usuários.

Assim que, perfeitamente em sintonia com o momento histórico, o poeta pombalino foi a voz dos oprimidos num período extremamente complexo e difícil da história brasileira. Como porta-voz do seu povo, esses folhetos se constituíram como autênticos libelos reivindicativos, informando e reivindicando mais seriedade no trato das coisas públicas e maior respeito à opinião do povo. Rico em alegorias e metáforas, hipérboles e antíteses, essas obras de crítica política e social são mais do que simples documentos históricos, são também monumentos de imaginação e inventiva literária.

Além de satírico, Leandro Gomes era também um poeta burlesco. Em muitas obras, seu estilo aproxima-se mais do “grotesco⁸³” do que da sátira moderna, totalmente negativa e destituída, segundo Bakhtin, de qualquer ambivalência regeneradora. «El autor satírico que sólo emplea el humor negativo, se coloca fuera del objeto aludido y se le opone, lo cual destruye la integridad del aspecto cómico del mundo; por lo que la risa negativa se convierte en un fenómeno particular.» (BAJTIN, 1987, p. 17). Além do mais, essa sátira está saturada de abstrações intelectuais, repleta de sentido moral e político. É uma visão de cima para baixo, tendo como objetivo instruir, educar e restaurar o antigo.

Segundo o teórico russo, o riso popular apresenta três características fundamentais: o riso é geral, todos riem; é universal, «contiene todas las cosas y la gente, el mundo entero parece cómico y es percibido y considerado em un aspecto joso, em su alegre relativismo»; e é ambivalente, «alegre y llena de alborozo, pero al mismo tiempo burlona y sarcástica, niega y afirma, amortaja y resuscita a la vez.» (BAJTIN, 1987, p. 17).

Rir da sua própria desgraça, da sua própria situação miserável, faz parte de um mecanismo anímico fundamental para a sobrevivência. O povo ri de si mesmo e de todos. Sob

⁸³ “Como categoría literaria, lo grotesco es descubierto en el Romanticismo (Victor Hugo, Gautier, Bécquer en España), aunque su práctica, como muestra Bajtin (*La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, cfr. sobre todo, la intr. Y el cap. V), era muy anterior. Bajtin lo define como “una exageración premeditada, una reconstrucción desfigurada de la naturaleza, una unión de objetos imposible en principio tanto en la naturaleza como en nuestra experiencia cotidiana, con una gran insistencia en el aspecto material, perceptible, de la forma así creada”. Las causas de la deformación grotesca pueden ser, como afirma Pavis, extremadamente variables: van desde el puro gusto por el efecto cómico hasta la sátira política o filosófica. (MARCHESE/FORRADELLAS, 1991, p. 191-192).

o seu ângulo de visão, o mundo converte-se em algo dinâmico e plástico, suscetível de mudanças. Por isso, o riso possui um profundo valor de concepção do mundo, «es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre.» (BAJTIN, 1987, p. 65).

Na prática, o poeta popular representava um papel muito importante ao recitar ou cantar os folhetos no chão da feira, nas praças públicas e mercados. Ele participava inteiramente desse riso coletivo, estava intrinsecamente ligado aos seus ouvintes-leitores. Como uma espécie de jogral moderno, perfeitamente consciente da necessidade de interagir com o seu público, mais do que uma estratégia mercadológica para atrair possíveis compradores, o riso era (e ainda o é) um mecanismo essencial de aproximação e nivelamento entre as pessoas. O riso instaura um clima familiar e de aconchego, quebrando hierarquias e barreiras sociais, favorecendo a liberação de substâncias relaxantes e de alto poder curativo: “rir é o melhor remédio”.

O riso leandrino está direcionado para objetivos específicos, para problemas reais e concretos, não visam educar ou instruir ninguém, simplesmente riem de tudo e de todos, incluindo a si mesmo. Até mesmo a sua misoginia exagerada incide diretamente sobre uma mulher concreta, sobretudo a sogra. Quando critica a Igreja, o faz contra personalidades concretas – o frade, o padre, o bispo – nunca sobre a moral religiosa, sobre a Igreja enquanto instância mediadora entre Deus e os homens. Com relação ao Estado, a mesma lógica: é o juiz, o fiscal de impostos, o delegado, todas aquelas autoridades que impingiam limitações e embargos à vida concreta do poeta e ao pleno exercício da sua atividade profissional.

O exemplo mais característico desse riso popular ambivalente e radicalmente grotesco, na qual o eu lírico em primeira pessoa é co-partícipe do rebaixamento, é a obra *A caganeira*. Atinemos ainda mais para outro indício relacionado com o “baixo material e corporal”: o personagem tem medo de estar grávido. Eis como se inicia a obra:

Certa noite acordei de madrugada,
Apalpei a barriga, achei inchada,
Eu nunca pari, tinha meu medo,
Que em mim se divulgasse tal segredo
Chamei logo a criada, moça bella,
Que trouxesse a seringa de guerella,
Acceitei com valor a seringada,
De azeite e agua morna misturada,

Fui logo ao bispote, e me assentando,
Mesmo sem querer me fui cagando.

(BARROS, s.ed., s.d., p. 1)

A bebida e a comida estão frequentemente associadas à festa. Nessas ocasiões, o relaxamento proporcionado pela intimidade possibilita uma liberdade quase familiar no qual desaparecem as hierarquias próprias da vida fora dos muros do lar. Para o povo, beber e comer são símbolos de regeneração ambivalentes. Mesmo nas obras retratando acontecimentos importantes, como a passagem do cometa Halley, o poeta não perdeu a oportunidade de beber e de comer, assim como parodiar um ato de confissão motivado pela crença popular no fim do mundo. Concomitantemente, ele aproveita a ocasião para denunciar a situação de penúria em que viviam os pobres, pois ao chegar a casa não encontra a comida pronta, devido ao fato de sua mulher não ter mais crédito para comprar comida na venda do Marinheiro. Assim, ele junta-se com a família e confessa-se não a Deus, mas à cachaça:

E me ajoelhando ahi,
Tratei logo de rezar
O acto de confissão,
Senti um anjo chegar
Dizendo reze com fé
Ainda pode escapar.

Ahi disse eu:

- Eu beberrão me confesso a pipa,
a bem aventurada immaculada de Serra
Grande, ao bemaventurado vinho de
cajú, a bemaventurada genebra de Hol-
anda, vinhos de fructas, apostolos de
deus Bacco, e a vós, oh caxixi que
estaes a direita de todas as bebidas na
prateleria do marinheiro. Amen.

Como se isso fosse pouco, após contemplar a “imensidão”, ouviu-se cantos e danças populares – a mazurca⁸⁴ – e a presença de um anjo louvando e agradecendo a atitude

⁸⁴ A Mazurca é um ritmo que mistura influências indígenas e africanas, numa mescla de pandeiro, ganzá e

do personagem, pois ele era o protetor do trono da “imaculada”, da fazenda Serra Grande (uma marca de cachaça):

Quando eu acabei de orar,
Olhei para a amplidão,
Ouvia dansar mazurka,
Cantar, tocar violão,
Era um anjo que dizia:
Bravos de tua oração.

Ahi um anjo chegou,
Com uma tunica encarnada,
Disse: sou de Serra Grande,
De uma fazenda fallada,
Eu sou o que cerca o throno,
Da gostosa immaculada.

Sr. Láu o proprietario,
Do reino onde ella mora,
Me mandou agradecer-lhe,
A supplica que fez agora,
Ahi apertou-me a mão,
E lá foi o anjo embora.

Ahi eu disse: mulher,
Visto termos nos salvado,
Desmanchemos nossas trouxas,
Já estava tudo arrumado,
Toca comer e beber,

batida de pés, um trupé forte e certo, que lembra o coco, mas tem a sua própria identidade, é dançada por casais, que formam uma roda e giram em uma mesma direção, batendo forte com os pés e as mãos, “puxados” pelo cantador de loas. A marcação do ritmo é feita por um único instrumento percussivo: o ganzá – elemento característico da tradição indígena. Assim como foi bonito ver a desenvoltura daqueles personagens dançando mazurca, mais impressionante foi ver uma senhora franzina, já de idade tão avançada dançando com tanta alegria, mesmo que sendo amparada por alguma pessoa mais jovem que a segurava com vigor pelos braços. (LIMA, Nice. “Ritmo que mistura origens indígenas e africanas, a Mazuca de Agrestina ganha o seu primeiro cd”. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/blog/Nice.php?itemid=223>, acessado em: 9/6/2010.

Foi um bacafú damnado.

(*O cometa e Romano e Ignacio da Catingueira*. Recife: Ed. do autor, 1910, p. 7-8)

Como sabemos, Leandro tinha por hábito beber aguardente – a sua imaculada. Por isso, além dessa passagem paródica habilmente inserida num folheto de acontecimento, o poeta publicou ainda as seguintes obras louvando essa bebida alcoólica derivada da cana de açúcar: *O adeus da aguardente*, *Últimas palavras de um papa na hora da morte*, *Defesa da aguardente*, *Discussão do vinho com a aguardente*, *A criação da aguardente*, *O filho da aguardente* e *A intriga da aguardente*.

Em outra obra, intitulada *Viagem ao céu*, encontram-se misturadas a bebida e a comida. Através da aguardente, um anjo caído leva o protagonista para visitar o céu. São Pedro, depois de beber da Imaculada, de tão contente, convida-o para entrar. Lá, ele encontra árvores de dinheiro, assim como «(...) cerca de queijo prata / E lagôa de qualhada / Atoleiros de manteiga / Matta de carne guizada / Riacho de vinho do porto / Só não tinha immaculada.» (BARROS, *O homem que vendeu o santo para jogar bicho*, Typ. Moderna: Recife, s.d., p. 10). Essa superabundância de comida é própria da festa carnavalesca e das imagens ambivalente do “baixo material e corporal”.

Ainda dentro desse espírito burlesco, há duas séries de obras que poderiam ser classificados como folhetos de gracejo, definidos por Liêdo Maranhão de Souza como sendo «escritos “para fazer o matuto rir no meio da feira”. Irreverentes, plenos de duplo sentido, alguns são levados às escondidas nas maletas dos folheteiros, que não ousam “cantá-los” nas feiras» (SOUZA, 1976, p. 37) devido ao receio de serem confiscados pelos fiscais de feira.

A primeira relaciona-se com as paródias de animais, narrações concebidas à maneira fabular, mas destituídas de seu fim moral. N'A *noiva do gato*, percebemos dois momentos bem diferenciados: no primeiro há uma inversão típica do estilo grotesco que consiste outorgar aos animais profissões e papéis humanos; e no segundo, a narração da história propriamente dita: um gato mal intencionado oferece casamento a uma catita (rato pequeno). A catita, com medo de ser comida pelo gato, como aconteceu com as suas noivas anteriores, consegue fugir e pede ajuda ao seu padrinho, o cachorro. Este escreve uma carta ao gato e manda-a pela catita. Quando ela entrega a carta ao gato, este lhe dá um beijo tão forte que a engole inteira, acarretando uma guerra tremenda entre os bichos, no qual o gato acaba saindo ileso devido ao seu posto de tesoureiro no governo.

Essa inversão de papéis entre animais e humanos aparece mais desenvolvida na

obra *Os bichos que falavam (o que vi no tempo que os bichos falavam)*. São imagens exageradas e inverossímeis altamente criativas e ambivalentes visando destronar os papéis sociais sem qualquer distinção de classe. Visam, sobretudo, divertir, utilizando exagerações inverossímeis e absurdas, posto que contrárias a própria natureza das coisas. Observemos a primeira estrofe da obra acima citada:

Vi um Tejú, escrevendo
 um camaleão cantando
 uma raposa bordando
 uma tacaca tecendo,
 um burro com um livro lendo,
 um sapo fazendo telha.
 Vi mais uma rã vermelha
 trabalhando num teçume
 vi um tatu num curtume
 curtindo couro de abelha.
 (Juazeiro: Tip. São Francisco, s.d, p. 1)

Outras duas paródias são *Casamento e divórcio da lagartixa*⁸⁵ e *O casamento do sapo (gosto com desgosto)*⁸⁶. A primeira refere-se às moças desesperadas por casar, mas que, depois do casamento, revelam-se péssimas donas de casa, arruinando a vida dos seus cônjuges. A segunda, uma alusão clara aos casamentos “arrumados” e por interesse, notadamente entre pessoas ricas. Tanto a primeira como a segunda não acabam nada bem: o calando que casou com a lagartixa acaba desiludido, pois como a primeira tentativa foi malograda, «A segunda com certeza / inda será mais danada.» (Juazeiro: Tip. De José Bernardo da Silva, 1978, p. 16). Já o casamento dos sapos termina em debandada geral, devido a chegada de duas cobras famintas que «foi ao major caldereiro / Não respeitou-lhe a patente / Nem se importou com dinheiro», comendo-o. Ato seguido: a noiva e o noivo fugiram, junto com outros familiares, mas só um dos convidados escapou.

O segundo grupo liga-se aos anti-heróis, os chamados “amarelinhos”. São heróis

⁸⁵ Essa obra recebeu diversos títulos: *O Casamento do Calango*, *O casamento do calango com a lagartixa* (quando editados por João Martins de Athayde e José Bernardo) e *Casamento e divórcio da lagartixa* (quando editado pela Editora Guajarina, de Belém do Pará). A edição mais antiga que conhecemos foi publicada pela Popular Editora, de Chagas Batista, sob o título de *O divórcio da lagartixa*. Nesta aparece o nome de Leandro Gomes como autor da obra, diferentemente das demais.

⁸⁶ O curioso deste folheto é o fato de que na mesma edição, publicada em 1909 pelo próprio autor, figura na capa simplesmente *O casamento do sapo*. Dentro do folheto, o título acima utilizado aparece invertido.

invertidos, paródias dos heróis épicos e clássicos, aparentados com os pícaros. É possível que estejamos falando de uma tradição herdada diretamente do “Pedro Urdemales” espanhol, provavelmente inspirador do “Pedro Malasartes” português.

O primeiro anti-herói criado por Leandro foi “Cancão de fogo”, depois surgiu “João Lezo”. Esses dois personagens criados pelo poeta conformam um total de nove obras, a saber: *A vida de Cancão de Fogo*, *O testamento de Cancão de fogo*, *Cancão de fogo*, *A vida de Cancão de fogo e o seu testamento*, *Como João Leso vendeu o bispo*, *Como João Leso tornou a iludir o bispo*, *Como João Leso logrou o padre e o italiano iludindo ambos*, *Viagem de João Leso à serra do céu (Uma quengada que lhe rendeu 132 contos de reis)* e *A vida completa de João Leso (superior a Cancão de fogo)*. Quem sabe se essa não foi uma das fontes de inspiração de Mário de Andrade para criar o seu personagem célebre Macunaíma?

Os acontecimentos mais importantes do começo do século mereceram uma crônica poética bastante rica e diversificada, o que demonstra por parte do poeta uma aguda percepção da realidade do seu tempo. Leandro, dessa forma, foi um grande cultivador dessa vertente “jornalística” do cordel, informando e opinando sobre acontecimentos regionais, nacionais e até internacionais, como *A Primeira Guerra Mundial*, por exemplo, que foi retratada nas obras *A Alemanha vencida e humilhada – a victoria dos Alliados*, *As aflições da guerra da Europa*, *Echos da pátria*, *A guerra* e *Cantos de guerra*. A “Sedição de Juazeiro”, um episódio importante da história nordestina, foi descrito nas *Festas do Juazeiro no vencimento da guerra*, *O princípio das coisas* e *Lamentações do Juazeiro*.

Outro acontecimento que deve ter causado bastante consternação na opinião pública da época foi o falecimento do Arcebispo de Olinda, Dom Luis de Brito, no dia 9 de dezembro de 1915, relatado no folheto múltiplo *A morte do Arcebispo de Olinda - Quanto perdeu-se - Pranto dos Catholicos*. O que chamou-nos a atenção é o fato do poeta dedicar um folheto inteiro à morte de um arcebispo. É possível que Leandro fosse muito amigo do arcebispo, dedicando-lhe um folheto como epitáfio, ou simplesmente aproveitou-se de um acontecimento importante para lançar um folheto encomiástico comercialmente lucrativo.

Dentro dessa vertente jornalística, identificamos ainda cerca de vinte obras, entre elas: *O novo balão*, *O cachorro dos mortos*, *O cometa*, *Os defensores dos inocentes de Garanhuns*, *Vila Nova na prisão*, *Defesa feita pelo pe*, *Ibiapina*, *Os horrores da Influenza espanhola*, *As órfãs do colégio da Jaqueira no Recife*, *A seca do Ceará* e *O homem que come vidro*.

Todavia, se considerarmos que muitos poemas críticos e satíricos relacionavam-se direta ou indiretamente com acontecimentos importantes, tanto no âmbito da política e da

economia, como no da sociedade em geral, podemos afiançar que Leandro foi um autêntico “repórter” do seu tempo, atitude que será seguida, por todos os poetas subsequentes, até os dias atuais. Isso tudo demonstra que o cordel, no fundo e na base, é um fenômeno literário profundamente funcional, como o é toda a cultura popular de todos os lugares e épocas. A chamada “arte pela arte” é uma invenção burguesa, na verdade uma grande falácia, pois tudo tem uma função social específica, nada é criado sem que haja uma motivação oculta ou manifesta, como bem revelou Bourdieu em seus estudos sociológicos sobre o gosto em arte.

Portanto, ao considerarmos as vinte e uma obras escritas por Leandro sobre o cangaceiro Antônio Silvino como uma verdadeira crônica do Cangaço, ampliamos ainda mais o espectro acima exposto. Junto com o seu amigo Chagas Batista, Leandro foi um dos maiores apologistas das façanhas desse cangaceiro célebre, publicando os seguintes títulos: *Como Antonio Silvino fez o diabo chocar*, *Antonio Silvino no juri – debate do seu advogado*, *Luta do diabo com Antonio Silvino*, *Antonio Silvino - o rei dos cangaceiros*, *Exclamações de Antonio Silvino na cadeia*, *Antonio Silvino se despedindo do campo*, *A ira e a vida de Antonio Silvino*, *As lágrimas de Antonio Silvino por Tempestade*, *O nascimento de Antonio Silvino*, *As proezas de Antonio Silvino*, *Os cálculos de Antonio Silvino*, *O silêncio de Antonio Silvino*, *O sonho de Antonio Silvino na cadeia em que lhe apareceram as almas de todos os que elle matou*, *Todas as lutas de Antonio Silvino*, *A visão de Antonio Silvino*, *Luta do diabo com Antonio Silvino*, *Antonio Silvino e o pai dele*, *O cerco de Antonio Silvino*, *Conselhos de Antonio Silvino*, *Orçamento de Antonio Silvino* e *Os planos de Antonio Silvino*.

Além desse papel informativo, frequentemente esquecido pelos apologistas do poeta, há que se notar uma enorme produção de discussões e de pelejas. Afora as duas Discussões citadas anteriormente, merecem destaque o *Debate de um ministro nova-seita com urubú* que, junto com *O diabo confessando um nova-seita*, *O diabo na nova-seita*, *A religião contra o protestantismo (um Abecê)* e o *Nova-seita na festa de Natal*, conformam a mesma tendência observada em outros poetas populares de protestarem contra a proliferação das seitas protestantes no Nordeste.

Conclusão: Leandro Gomes, sem dúvida alguma mereceu o título de Príncipe dos poetas, com reclamou Drummond em sua crônica. Fundador por excelência de um tipo especial de poesia popular, o poeta de Pombal, sem dúvida alguma, está por merecer um estudo mais aprofundado de toda a sua obra. Fica aqui registrado a proposta e o desafio para outros investigadores.

3.4.3 A escritura da tradição: folhetos de histórias e romances

Como dissemos anteriormente, os cantadores possuíam um repertório de histórias preparadas com antecedência para serem cantadas no início ou no final das cantorias, seja porque o cantador cantara sozinho, seja porque o seu opositor, ao abandonar a peleja, propiciara a oportunidade para que o cantador vencedor cantasse o seu repertório particular, frequentemente a pedido do público, conhecedor dessas histórias. Os poetas populares que não eram cantadores também partilhavam desse mesmo repertório coletivo.

Esse repertório previamente elaborado – ou “obra feita” no linguajar próprio dos cantadores – provinha de um fundo comum de relatos compartilhados por toda a comunidade. De onde provinha esse fundo comum? Obviamente de todas as histórias retidas pela memória secular composta por vozes múltiplas e dissonantes continuamente recriadas pela tradição em seu sentido mais profundo, amplo e literal, ou seja, *traditio*, ação de entregar, de transmitir, de boca a ouvido, de geração em geração. Como bem salientou Amadeu Amaral,

Não há povo, por mais ajuntamento que seja, sem um certo fundo comum de noções, de crenças, de experiências, de fórmulas, de criações narrativas e poéticas, fundo que se explica pela transmissão oral e pela imitação. Esse depósito, qualquer que seja, é sempre interessante como manifestação do espírito humano em determinadas condições históricas, sociais, étnicas, culturais, etc.: tem sempre o valor de uma experiência natural. (AMARAL, 1948, p. 42).

Esse ato de entregar, de passar um determinado conhecimento de uma geração a outra, acontece, em nosso entender, em e entre todas as camadas sociais. O erudito de hoje pode tornar-se popular amanhã e vice-versa. A tradição a qual nos referimos abarca tanto obras em prosa como em verso, transmitidas pela voz ou por intermédio do texto impresso. A distinção clássica entre o erudito e o popular não possui pertinência operativa ao dar conta de processos de apropriação e reelaboração intertextuais. Que importa a origem erudita ou popular de uma obra? E mais, que importa o pretense destino almejado pelo seu autor, se no fim o que conta é a efetiva apropriação dessas obras pelo público?

Abaixo verificaremos a maneira como a literatura de cordel recriou esse repertório. Para efeitos meramente didáticos, dividiremos esse apartado em duas partes.

No primeiro falaremos das histórias e romances produzidas a partir da literatura propriamente oral, como as fábulas e os contos, as lendas e os mitos, assim como o Romanceiro tradicional peninsular. Correntes que se imbricaram profundamente, essas

histórias em prosa e em verso fundiram-se com outras tantas histórias como córregos diversos a formarem caudaloso rio. Será esse “Amazonas” narrativo, o manancial de onde beberam os nossos poetas populares, criando e recriando obras como a *História do pavão misterioso*, de José Camelo de Melo Resende e João Melchíades Ferreira da Silva; ou a *História do Capitão do navio*, de Silvino Pirauá de Lima.

No segundo, discorreremos sobre a apropriação levada a termo pelos poetas populares dos Romances⁸⁷ novelescos eruditos, notadamente os do chamado ciclo carolíngio, caracterizado pelo afastamento espaço-temporal, pela presença de elementos maravilhosos e pelo triunfo do herói após vencer inúmeras tribulações, devidamente comparados por Câmara Cascudo às versões portuguesas e espanholas em seu livro *Cinco livros do povo*. Além da *História de Carlos Magno...*, «Dentre as centenas de cordéis remetidos ao Brasil apenas três – *História da Donzela Teodora*, a *História de Pierre e Magalona* e a *História da Imperatriz Porcina* – conheceram versões nordestinas antes de 1930», quando o sistema já estava praticamente formado, «com características formais definidas, contando com centenas de obras publicadas. Os outros dois *livros do povo* só foram publicados sob a forma de folhetos em período posterior.» (ABREU, 2006, p. 129).

Todavia, encontramos em nossas pesquisas, outro romance possivelmente enviado ao Brasil na forma de drama teatral que serviu de fonte para a escritura d' *Os Martírios de Genoveva*, de Leandro Gomes de Barros.

3.4.3.a Os contos de fada e o romanceiro tradicional

A prática social de contar histórias é comum a todos os povos. Não há comunidade social que não tenha os seus contos e fábulas, lendas e mitos. Inicialmente em versos – única ferramenta dotada de regularidade rítmica necessária a perpetuação de qualquer conhecimento na memória – esses relatos orais tradicionais serviram como “enciclopédia tribal” (expressão utilizada por Erik A. Havelock), uma espécie de tesouro dos conhecimentos necessário a regras e normas para o bom funcionamento da sociedade, desde questões públicas a questões privadas.

⁸⁷ “[Do lat. *romanice*, à maneira de Roma, pelo fr. *roman* e ingl. *romance*] Termo que designa tanto a forma poética da tradição popular, que canta feitos épicos, em medida velha (versos heptassilábicos), geralmente em rima assonante (*V. Rimance*), como a forma mais extensa do relato ficcional. Geralmente, distingue-se da novela pela maior complexidade e variedade da técnica narrativa, pela maior profundidade do estudo psicológico das personagens, pela maior lentidão do ritmo narrativo (cenos, episódios), pelo encaixe de episódios autônomos e dispersivos, pela reflexão filosófico-cultural imprimida pelo narrador, como instância privilegiada do autor.” (MONIZ, Antônio; PAZ, Olegário. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 2004, p. 192).

Narrar, contar é uma necessidade humana na medida em que organizar uma história que possa ser contada, transmitida, é um momento fundador da própria psique, tornando possível a comunicação humana. A memória compartilhada através da voz evocadora do passado «torna-se um patrimônio de emoção e sabedoria». A voz enunciadora da fantasia, segundo João Seabra Diniz, em seu ensaio “As Histórias dos Outros e a Nossa”, publicado na *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, «anima todas as acções humanas. Ligando-as com os mais profundos movimentos da sensorialidade e do desejo, dá à experiência individual, interior e exterior, uma continuidade e uma coerência que são vividas sob a forma de narrativa.» (DINIZ, 1993, p. 30).

No romance *Branca de Neve e o soldado guerreiro*, de Leandro Gomes de Barros, há uma confluência de tradições culturais tanto orais como escritas, ocidentais e orientais, portuguesas, indígenas e africanas. Junto com essa personagem do título assaz conhecida, o autor acrescenta que a sua história será «como a historia / Da lampada de Aladim», enquanto que o soldado guerreiro será de procedência troiana. Além do mais existem outros dois personagens secundários que representam os índios e os africanos. Assim inicia-se o romance:

Um grande historiador
 Narrava um facto importante
 Que entre todos os factos
 Foi o mais interessante
 Sobre a vida de um soldado
 E o reino de um gigante.

Percebamos a estratégia legitimadora utilizada pelo poeta: a sua história não é ficção, e sim um fato verdadeiro contado por um grande historiador. E mais, o poeta insiste que ele é apenas o “versador” da história, pois «O escriptor [e não o poeta] narra assim:» (Recife: edição do autor, s.d., p. 1).

Como tantas outras histórias similares, o enredo é simples e modelar. O tempo e o lugar são indefinidos. A trama desenvolve-se através das ações, sem digressões de ordem psicológica e sem caracterizações físicas específicas. O bem triunfa sobre o mal. O herói casa-se, no final, com a princesa, após derrotar a bruxa malvada e os monstros. Todavia, o poeta dá vazão a sua imaginação lírica quando acrescenta que:

As testemunhas de Branca

Foram duas assucenas
 Um nevoeiro auri-verde
 Duas estrellas pequenas
 Duas garças muito alvas
 Com letras d'ouro nas penas

As testemunhas do noivo
 Foi as plantas da estrada
 Por onde elle conseguiu
 Entrar na serra encantada
 Foram suas testemunhas
 A planta e a sua espada.

Luziu o astro troyano
 E esclareceu-se a verdade
 A briu-se a porta da vida
 N o mundo da liberdade
 D ando a conhecer que a sorte
 R olar faz por sobre a morte
 O que tem felicidade.
 (Idem, p. 32)

Essa obra nos serviu de introdução à hipótese que iremos destrinchar a seguir. Esta consiste em questionar o pressuposto radical e determinista que estabelece como única fonte do imaginário popular a tradição portuguesa, apagando toda a contribuição indígena e africana, sem falar na tradição oriental carregada pelos portugueses. Claro que a tradição portuguesa foi hegemônica. Claro que ela foi a mais importante. Mas o que defendemos é que as outras tradições culturais foram a base sobre a qual essa cultura transplantada germinou. Sem um solo propício, a cultura hegemônica nunca teria permanecido e se desenvolvido adequadamente. Os jesuítas sabiam muito bem disso, tanto que eles primeiro aprenderam a língua do gentio. Depois, através da encenação de Autos teatrais catequéticos, nos quais mesclaram a língua portuguesa com as línguas indígenas, eles gradualmente foram substituindo as tradições religiosas autóctones pela sua teologia medieval.

O idioma tupi foi o veículo de comunicação por excelência no começo da colonização. As línguas indígenas predominaram, segundo Orlandi, «como o uso de uma

espécie de língua franca, a “língua geral” falada pela maioria da população. Os contatos entre índios de diferentes tribos, entre Índios e Portugueses são feitos pela língua geral.» (ORLANDI, 2001, p. 22). Somente depois, quando o Marquês de Pombal assume a função de Ministro de D. José I, é que através do «diretório de 3 de maio de 1757, confirmado pelo rei português D. José I em 17 de agosto de 1758, a diretriz de Pombal é normatizadora e unificadora. Tem como objetivo inibir usos lingüísticos que não sejam portugueses.», segundo afirma Bethania Mariani, em seu ensaio “A institucionalização da língua, história e cidadania no Brasil do século XVIII: o papel das Academias literárias e da política do Marquês de Pombal”, publicado em *Histórias das Idéias Lingüísticas* (2001, p. 111).

No Brasil, mesmo antes da chegada dos portugueses, os povos (erroneamente chamados de índios, pois aqueles acreditavam ter encontrado o caminho marítimo para a Índia) aborígenes e autóctones possuíam um vasto repertório de fábulas e contos, de lendas e mitos, visando perpetuar a memória da tribo. Para os povos da floresta, de acordo com Regina Machado, em *Lendas Indígenas*, «tanto as plantas como os animais, os rios, os igarapés, os lagos, as cachoeiras e o mar, possuem os seus protetores que exigem respeito e inspiram temor.» (MACHADO. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>, acessado em 4/2/ 2010). O homem e a natureza formam uma única dimensão, podendo um transforma-se no outro, como na “lenda do guaraná”, em que um indiozinho, morto por um espírito mal, é transformado por Tupã nessa planta de propriedades excitantes, na qual as sementes são os olhos do menino morto.

No Moacaretá – o conselho dos anciãos da tribo – os chefes indígenas reuniam-se em volta da fogueira para discutir assuntos vários, do dia a dia, assim como para preservar as tradições seculares. Nesse momento tinha lugar a Poranduba e a Moranduba. Segundo o historiador Barbosa Rodrigues, em seu ensaio “Poranduba Amazonense”, publicado nos *Anais da Biblioteca Nacional*,

Poranduba, não é mais do que a contração da preposição Poro, fazendo as funções do superlativo, Andu, notícias, Aub, fantástico, ilusório, significando Histórias Fantásticas, Fábulas, Abusões, et.; como Porandiba são histórias tristes, más; de Aiba, mal, mau, entretanto que fazem derivar de Pora, habitante, Nheeng, fala, e Dyba muito, com o significado de Novidades. (...) No mesmo caso está Moranduba que se deriva de Moro por Poro, Ddu e Aub terá a mesma significação, podendo porém ser também novidades derivando-se de Mbaé ou Maá e Andub, entrando o R por eufonia. No Amazonas há Moranduba, isto é, as histórias que os chefes, os pais, contam à tribo e aos filhos,

perpetuando os feitos de seus avós, porém então a interpretação é outra; vem de Marã, desordem, barulho, guerra, e Andub, notícias, histórias de guerras e de fatos verdadeiros e não fantásticos ou mitológicos, como as que se refere a Poranduba. (*Apud* CASCUDO, 1984, p. 79-80).

Do índio recebemos o maracá e o refrão curto, assim como a nasalização. Algumas formas de canto, inclusive, segundo Cascudo, «quando o movimento oratório se liberta da quadratura estrófica portuguesa e também do compasso, dando um ritmo discursivo, tão comum nos “martelos”, “cocos”, “desafios”. É uma constante ameríndia.» (CASCUDO, 1984, p. 41).

As Fábulas (de *fari*, falar) são narrativas breves de uma ação alegórica cujos personagens são, geralmente, animais irracionais, carreadoras de um ensinamento, um princípio moral. «Compõe-se, pois, de dois elementos: a lição moral, que é o *fim*, e o relato fictício, que é o *meio*. Este é o corpo da fábula, aquele a sua alma (...)» (WEITZEL, 1995, p. 53). Todavia há que se ressaltar a diferença entre conto de animal e fábula; este encerra um fim moral, aquele não.

Os contos em geral são uma narrativa simples, fictícia, impessoal (em relação ao seu personagem) e imprecisa (quanto ao local de sua ação). «Apesar de poder atuar também no terreno do maravilhoso, o conto guarda preferencialmente um contato com o dia-a-dia do homem, narrando suas lutas, anseios, iniciações, experiências.» (WEITZEL, 1995, p. 41). Em sua maioria, os contos possuem fórmulas iniciais do tipo: *Era uma vez...*, *Diz que era uma vez*; além de algumas também apresentarem fórmulas de fechamento: *Entrou pela perna do pinto e saiu pela perna do pato, seu rei mandou dizer que contasse quatro*.

A grande maioria dos contos indígenas e africanos são fábulas. Os estudiosos dividem esse fabulário em ciclos, como o do jabuti, da tartaruga, da raposa, do coelho, do tigre, do macaco, também existentes na Europa, na Ásia, África e América. Dependendo da região, há a predominância por um determinado animal. No norte e nordeste, por exemplo, o jabuti é substituído pelo sapo na famosa carreira contra o veado. Não é por acaso, portanto, que em muitos folhetos nordestinos o sapo seja o protagonista de diversas histórias, como *O casamento do sapo*, de Leandro Gomes de Barros.

Segundo Cascudo, «As estórias tupis foram para os contos populares portugueses como as estórias populares portuguesas foram para os contos tradicionais tupis.» (CASCUDO, 1984, p. 86). As fábulas do “ciclo do jabuti” (ou cágado), são um grupo de contos no qual este animal semelhante a tartaruga, através da astúcia, logra vencer as mais

difíceis provações. Sílvia Romero, em seu livro sobre a poesia popular, recolheu em seu estado natal (Sergipe) algumas variantes desses contos, a saber: *O cágado e a festa no céu*, *O cágado e a fruta*, *O cágado e o Teiú*, *O cágado e o jacaré* e *O cágado e a fonte*. Destas reproduziremos a primeira:

Uma vez houve três dias de festa no céu, todos os bichos foram; mas nos dois primeiros dias o cágado não pôde ir, por andar muito devagar. Quando os outros vinham de volta, ele ainda ia no meio do caminho. No último dia, ele, mostrando grande vontade de ir, a garça se ofereceu para levá-lo nas costas. O cágado aceitou e montou-se; mas a malvada ia sempre perguntando se ele ainda via terra, e quando o cágado disse que não avistava mais terra, ela o largou no ar, e o pobre veio rolando e dizendo:

“Léu, léu, léu,

Se eu desta escapar

Nunca mais bodas ao céu”

E também: “arredem-se, pedras, arredem-se, paus, senão vos quebrareis.” As pedras e os paus se afastaram e ele caiu, porém todo arrebatado. Deus teve pena e ajuntou os pedacinhos e deu-lhe de novo a vida em paga da grande vontade que ele teve de ir ao céu. Por isso é que o cágado tem o casco em forma de remendos.” (ROMERO, 1977, p. 207-208).

Nas lendas o sobrenatural é a própria atmosfera da narração. A constante delas é o traço religioso. Todas exigem ações e desenrolam-se em um plano lógico, dentro do utilitarismo tribal. Delas surgem as coisas tanto materiais como abstratas. A mandioca surge do túmulo da índia Mani. O milho igualmente do sepulcro de Ainotaré. O guaraná do olho do indiozinho. Os peixes surgiram das flores jogadas no rio. Ainda há as lendas sobre a origem do arco e da flecha; da humanidade, das abelhas e dos cupins de pau e da lua, das estrelas e do arco-íris.

Já os mitos remetem ao maravilhoso. Do grego, *mythos*, fábula, lenda, em etnologia e religião, «que recorre a seres que personifican a los agentes naturales. El mito tiende a proporcionar una respuesta y una explicación satisfactorias. Posee igualmente una función de cohesión social (p. ej.: mitos de la edad de oro, de Prometeo, etc.).» (RUSS, 1999, p. 256-257). Segundo Max Müller (*Apud* Cascudo, 1984), o mito transforma-se em lenda e esta em conto. Os principais mitos indígenas são o Curupira, a Ipupiara, o Caapora, o Saci-pererê, o Uirapuru, o Baetátá, o Anhangá, o Boto e o Jurupari.

E para não dizerem que só falei dos índios, os africanos também nos legaram todo

um manancial igualmente pródigo. Do africano assimilamos o ritmo forte dos tambores, o “baque-virado” dos maracatus, além de vocábulos, flexões de sintaxe e dicção que influenciaram a conformação da linha melódica. Os negros também cantavam nas horas de trabalho duro, sobretudo nos canaviais, o corpo todo submetido aos movimentos rítmicos.

Estudando as procedências étnicas africanas, o prof. Artur Ramos identificou, basicamente, dois povos que mais profundamente introduziram os seus mitos no Brasil: os sudaneses e os bantus. Segundo Artur Ramos, em seu livro *O folclore negro no Brasil*, «O sudanês, com os iorubanos e os gegês, introduziu criações mitológicas bem adiantadas e que se emparelham com os velhos mitos da humanidade.» (RAMOS, 1954, p. 12). Já em relação aos bantus, a sua mitologia pouco influência exerceu no Brasil.

Para termos uma idéia da influência dos sudaneses no Brasil, reproduziremos abaixo uma citação mais longa do prof. Artur Ramos. Nela encontraremos praticamente todas as divindades ainda hoje cultuadas nos xangôs e macumbas afro-brasileiros. Inclusive os povos bantus assimilaram, no Brasil, todo ou quase todo o panteão de deuses e semi-deuses sudaneses, restando apenas *Zâmbi* e *Zambiampungu*, o deus maior, remanescente ainda nos versos das macumbas e em alguns autos afro-brasileiros; a *Calunga*, que antigamente simbolizava o mar, e hoje trata-se de um fetiche em forma de boneca de madeira utilizada em alguns maracatus; e os espíritos familiares descendentes do “grande antepassado”, entidade mística, extratemporal, do tempo em que ainda não havia o tempo.

Pode-se dizer que é com o casamento de *Obatalá*, o Céu, com *Odudua*, a Terra, que se iniciam as peripécias míticas dos deuses africanos na Costa dos Escravos. Deste consórcio nasceram *Aganju*, a Terra, e *Yemanjá*, a Água. Como nas velhas mitologias, aqui também, terra e água se unem. *Yemanjá* desposa o seu irmão *Aganju* e têm um filho, *Orungan*. *Orungan*, o Édipo africano, representante de um motivo universal, apaixona-se por sua mãe, que procura fugir-lhe aos ímpetos arrebatados. Mas *Orungan* não pode renunciar àquela paixão insopitável. Aproveita-se, certo dia, da ausência de *Aganjuk*, o pai, e decide-se a violentar *Yemanjá*. Esta foge e põe-se a correr, perseguida por *Orungan*. Ia êste quase a alcançá-la, quando *Yemanjá* cai ao chão, de costas. E morre. Então começa o seu corpo a dilatar-se. Dos enormes seios brotam duas correntes d'água que se reúnem mais adiante até formar um grande lago. E do ventre desmesurado, que se rompe, nascem os seguintes deuses: *Dada*, deus dos vegetais; *Xangô*, deus do trovão; *Ogun*, deus do ferro e da guerra; *Olokun*, deus do mar; *Oloxá*, deusa dos lagos; *Oya*, deusa do rio Niger; *Oxun*, deusa do rio Oxun; *Obá*, deusa do rio Obá; *Orixá Okô*, deusa da agricultura; *Oxóssi*, deus dos caçadores; *Oké*, deus dos montes; *Ajê Xaluga*, deus da riqueza; *Xapanan*

(*Shankpannã*), deus da varíola; *Orun*, o sol; *Oxu*, a lua. (RAMOS, 1954, p. 14).

Segundo Gilberto Freyre, «os africanos, lembra A. B. Ellis, possuem os seus *contistas*. “Alguns indivíduos fazem profissão de contar histórias e andam de lugar em lugar recitando contos”. Há o *akpalô* fazedor de *alô* ou conto; e há o *arokin*, que é o narrador das crônicas do passado.» (FREYRE, 2003, p. 319). O *akpalô* é uma espécie de instituição oral que floresceu no Brasil na pessoa de negras velhas incumbidas de só contar histórias.

Os contos populares de origem africana procedem de quatro grupos genéticos: um que advém de «esfacelamentos míticos e heróicos»; outro engloba «todos os contos de sobrevivência totêmica»; outro que «abrange as demais formas do conto popular: reminiscências históricas, contos morais»; e, finalmente, «o conto moral, meio histórico, meio lendário, refletindo preocupações e anseios atuais da comunidade.» (RAMOS, 1954, p. 156).

De todos esses grupos, interessa-nos particularmente o segundo, englobando os contos de animais. Como em quase todas as culturas, os animais possuem sentimentos humanos, como astúcia, fineza e humor. Também a tartaruga possui certa proeminência na contística africana, aparecendo, inclusive, na América do Norte. Todavia, há outros animais totêmicos, como o conto do *Sapo Saramuqueca* no qual um rapaz enfeitiçou um sapo para engolir certa moça que se havia negado a casar-se com ele. Após quase engolir a moça, a família intervém matando o sapo, antes que ele a comesse inteira. E ainda os contos *d'O Beija-flor* e a sua variante *O Beijaflorzinho*, que reproduziremos abaixo:

O Beija-flor:

Um casal que tinha uma filha muito linda, trazia-a escondida, com medo que algum rapaz a roubasse. Certa vez, uma escrava que foi à fonte buscar água, viu um beija-flor cantando bonito assim:

Esperança, esperança

Hum-hum

Tá... tá... tá-lê-lê

Sentada no cazumba,

Helena Pereira

Hum-hum

A negra deixou-se ficar, encantada. Como demorasse, a mãe da moça mandou outra negra, que também lá ficou. Depois outra e mais outra. Afinal, todos os escravos que foram, ficaram presos pelo encantamento do pássaro. Por fim, a própria mãe da moça foi e ficou. Restava a moça, que não vendo ninguém voltar, foi à fonte, mas o beija-flor, logo

que a viu, voou para ela, agarrou-a e desapareceram juntos. (RAMOS, 1954, p. 178-179).

Como vimos, tanto os índios ameríndios como os africanos sudaneses e bantus eram possuidores de um riquíssimo arsenal de histórias lendárias e míticas que exerciam uma importante função social. Os negros na zona costeira dos engenhos e os índios no sertão, principalmente, misturaram-se entre si e com os portugueses, gerando um vasto folclore oral. Os mesmos motivos, argumentos, temas e personagens universais foram trazidos para o Brasil tanto pelo colonizador como pelo escravo. Dessa forma, para o Brasil confluíram tradições orientais e ocidentais, africanas e europeias. Queremos com isso salientar que os repertórios temáticos manipulados pelos cantadores e cordelistas procediam de muitas fontes, sendo impossível determinar inequivocamente a origem precisa de cada argumento ou tema, até porque todos (ou quase todos) fazem parte do repertório de todos os povos.

A literatura de cordel, ao escriturar essas vozes diversas, possibilitou o surgimento de uma temporalidade diferente, já que ao ser impresso, as histórias-vozes podiam ser ouvidas-lidas por muitas pessoas num espaço-tempo totalmente diferente. Esse novo veículo, mais perene e dotado de uma materialidade concreta, fez circular de forma ainda mais rápida histórias originalmente orais, retroalimentando todo o sistema. Dessa forma, segundo Francisco Lima, em *Conto popular e comunidade narrativa*, «pode-se constatar, assim, uma corrente em que o conto existe originalmente e dá lugar à elaboração de folhetos, os quais, em contrapartida, podem influenciar diretamente o contador.» (LIMA, 2005, p. 85). Aliás, esse mesmo pesquisador colheu diretamente o conto *O papagaio misterioso ou a história de Alvino e Jobão*, correspondente ao folheto *História do papagaio misterioso (o jardineiro que roubou a princesa dentro d'um saco)*, de Luiz da Costa Pinheiro; assim como o depoimento de Alexandre Leite Moreira, um contador de histórias que afirma ter lido muitos folhetos de cordel, levando-o a afirmar categoricamente que «Não tem diferença entre o verso de feira e a história de Trancoso, não.» (Apud LIMA, 2005, p. 87).

Essas histórias de “Trancoso” remetem-se, historicamente, à grande popularidade exercida pelo livro *Contos e histórias de proveito & exemplo*, do português Gonçalo Fernandes Trancoso⁸⁸. Tal denominação patronímica agregada ao autor português, adquiriu no Nordeste um outro campo semântico relacionado com tudo aquilo que foge à realidade, tudo

⁸⁸ De história incerta, “conjectura-se que nasceu entre 1515 e 1520 e sabe-se que a sua morte ocorreu ainda antes de 1596. Natural de Trancoso o consideram quase todos os comentadores, embora Sousa Viterbo, não sem alguma razão, infira que do apelido lhe tenha vindo a certidão de local de nascimento.” (PALMA-FERREIRA, João. “prefácio, leitura de texto, glossário e notas”. In: *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo* (Texto integral conforme a edição de Lisboa, de 1624). Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1974, p. XI-XII).

aquilo que está ligado ao ilusório, aos domínios da imaginação e, por extensão, inverossímil e mentiroso, fazendo surgir a expressão “isso parece história de trancoso”. Além dessa denominação, o autor acima citado encontrou na região cearense do Cariri, *locus* de sua pesquisa, duas outras designações: histórias da carochinha e histórias das mil e uma noites; esta última, obviamente, relacionada ao famoso repertório de contos da tradição oral árabe.

As histórias orais em seu conjunto fornecem elementos importantes denotadores dos gostos estéticos dos leitores populares, assim como do seu imaginário. A presença de seres míticos, reinos encantados e instrumentos mágicos na tessitura dessas narrativas são denotadores da sua destinação oral. Com bem salientou a prof^a Ana Maria de Oliveira Galvão, «O elemento sobrenatural é, na verdade, constitutivo das narrativas orais tradicionais e do imaginário popular, de forma geral», pois, «Em muitos casos, como já me referi, as ações sobrenaturais são um meio para que o(s) herói(s) possa(m) cumprir sua sina. A questão do destino é extremamente forte em várias histórias de folhetos.» (GALVÃO, 2001, p. 81).

Esse imaginário povoado de elementos sobrenaturais, de reis e rainhas, príncipes e princesas, presentes também no cordel, fez com que ele fosse considerado pelos folcloristas como literatura oral. E mais, esse imaginário pretensamente medieval, acenou falsamente para uma suposta origem ibérica do cordel. Mas, ao lançarmos uma visão mais global do fenômeno, observando diacronicamente a sua evolução, facilmente percebemos que esse tipo de histórias não passa de uma mera corrente temática dentre outras tantas. Ao invés de ser a característica principal, na verdade é secundário o fato de que os cordelistas tenham explorado esse veio temático, justamente, é claro, a partir da observação dos gostos dos seus leitores. Inclusive, o poeta João Melchíades afirmou no final da *História do viadinho e a moça da floresta* que o fazia «Para distração do povo / escrevi êste poema, / aos meus colegas cantores / se entreterem n'este tema (...).» (Guarabira: Folhetaria Santos A Voz da Poesia, 1951, p. 16).

Leandro Gomes foi prolífico na utilização de animais personificadores de atitudes humanas, frequentemente com fins satíricos e burlescos, como *O casamento do bode com a raposa*, *O casamento do sapo*, *O divórcio da lagartixa*, *Os bichos que falavam* e *O homem que virou urubu*.

Na *História do Capitão do Navio*, de Silvino Pirauá, pertencente à coleção de Manuel Cavalcante Proença, publicada em 26 de fevereiro de 1946, no Recife, sem indicação de autor ou editor, encontramos outra forte ligação do cordel com os contos orais. Trata-se da história de um homem que escuta uma “voz” a perguntar-lhe se preferiria passar por necessidades econômicas quando jovem ou quando velho. Este, pedindo conselhos a sua mulher, resolve-se pela primeira alternativa. Perdendo todas as suas posses, além da sua

mulher (raptada pelo capitão de um navio) e de seus dois filhos, ele acaba indo trabalhar para um rei que, ao morrer sem herdeiros, deixa a coroa para ele. Seus dois filhos, ao alistarem-se como soldados desse reino, ao vigiarem o navio no qual a sua mãe estava presa, confidenciam um ao outro a sua história, reconhecendo-se. Escutados pela mãe, sendo assim reconhecidos, esta pede ao capitão do navio que a leve à presença do Rei, sob a promessa de ceder aos seus caprichos sexuais (negados até então) pedindo depois a presença dos soldados. Estes ao contarem a sua história são reconhecidos pelo Rei, juntamente com a mãe. Assim o capitão é descoberto, preso e morto na fogueira. No final, todos vivem felizes, cumprindo-se o vaticínio da “voz” no início da história. Vejamos, então, a estrofe final:

Hoje os filhos são príncipes
ele é rei majestade,
sua mulher é rainha
de alta dignidade
Deus dê a quem contou esta
saúde e felicidade

(ATHAYDE, Juazeiro: Tipografia São Francisco, 1973, p. 16)

Leonardo Mota transcreveu, em *Cantadores*, uma xácara intitulada *O Capitão do Navio*, de autoria desconhecida, que pode ter servido de matriz para a história criada por Pirauá. Mas também pode ter-se dado o contrário: a história ter sido primeiro uma recriação individual e depois ter caído na oralidade, devido ao seu sucesso. A similaridade entre as duas é clara; entretanto, a primeira publicada em folheto é bem maior que a segunda, colhida na oralidade. Apesar da similaridade do título, elas possuem uma diferença notável de foco: na primeira, a estrofe inicial refere-se a «um homem que sofreu / uma horrenda inclemencia / sem se maldizer da sorte / sem faltar-lhe a paciencia»; já na segunda, o foco é feminino, pois o poeta pede licença para contar «Um sucesso acontecido / De uma muié que passou / Dez ano sem seu marido»..

Além desse folheto sem autor, a Casa de Rui Barbosa possui outros dois folhetos: um publicado em 1956, sem autoria determinada, mas tendo José Bernardo da Silva como editor-proprietário; e outro, publicado em 1973, no qual aparece o nome de João Martins de Athayde, e os filhos de José Bernardo como editores-proprietários da obra. Analisando esses três folhetos, concluímos que o folheto mais acima citado sem autoria e editor, trata-se duma versão “pirata” feita provavelmente pelo próprio José Bernardo, já que este imprimia folhetos

desde o início dos anos 40, antes de ter adquirido os direitos de publicação da obra de Athayde, cerca de dez anos depois. Os três folhetos têm exatamente o mesmo número de estrofes (75), distribuídas da mesma maneira (3 estrofes na primeira página, 5 estrofes nas 14 páginas seguintes e 2 estrofes na última). Além do mais, não utilizam a pontuação convencional na qual todos os versos são iniciados com letra maiúscula, preferindo, ao contrário, utilizá-las apenas no primeiro verso de cada estrofe.

Seja como for, o caso ilustra muito bem como se dava a questão da autoria nessa primeira fase de nascimento do cordel. Seja de autoria de Pirauá ou de Athayde, ou até mesmo de um cantador anônimo, podendo ter sido ou não publicada em folheto, foi o poeta João Martins de Athayde que forneceu a versão publicada por José Bernardo, pois os filhos deste fizeram questão de restituir a autoria a Athayde, recolocando o nome deste na capa do folheto publicados após a morte do pai, em 1972. Entretanto, como sabemos que Athayde, por sua vez, comprava os direitos de publicação de vários autores, pode ser que Pirauá tenha vendido os direitos a Athayde. A atribuição da autoria a Pirauá decorre unicamente de Chagas Batista, contemporâneo de Pirauá. Mas será que essa versão da história é a mesma versão composta por Pirauá?

Essa confusão, aliás, é decorrente da utilização inadequada da categoria “autor”, de raiz moderna, numa época em que os poetas populares recriavam muitas histórias advindas da oralidade. Apesar de não termos encontrado nenhuma história semelhante a esta nas antologias de romances orais portugueses e brasileiros, ela possui nitidamente vários elementos extraídos dos contos de fadas, tanto do ramo maravilhoso como do fantástico: o triunfo do bem sobre o mal, a presença de reis e reinados, o elemento sobrenatural como detonador das mudanças, etc. Os poetas eram autores apenas das suas versões particulares, e não da história em si. O enredo, os motivos, os personagens e tudo o que caracterizaria a história eram patrimônio coletivo de todos, podendo cada poeta conta-la da maneira que melhor lhe aprouvesse.

Todavia, de todas as histórias de inspiração oral, a mais famosa e a que vem causando muita polêmica é a *História do Pavão Misterioso*, – um dos maiores sucessos da Literatura de Cordel, sendo reeditada por inúmeras vezes, servindo de inspiração para peças de teatro, canção, novela de televisão e filme de animação:

Eu vou contar uma história
de um Pavão Misterioso
que levantou vôo na Grécia

com um rapaz corajoso
raptando uma condessa
filha dum conde orgulhoso

Residia na Turquia
um viúvo capitalista
pai de dois filhos solteiros
o mais velho João Batista
então o filho mais novo
chamava-se Evangelista.

(FERREIRA, João Melquiades, Juazeiro do Norte: Tipografia São Francisco, s/d, p. 1)

Pesquisadores e poetas atribuem, no entanto, a sua autoria a José Camelo de Melo Resende, devido ao fato de este ter publicado um folheto no qual diz claramente tratar-se de plágio a história publicada sem o seu consentimento:

Quem quiser ficar ciente
Da história do Pavão
Leia agora este romance
E preste bem atenção.
Que verá que esta história
É minha e de outro não.

Há muitos anos versei
Esta história, e muitos dias,
Fiz uso dela sozinho
Em diversas cantorias,
Depois dei a cópia dela
Ao cantor Romano Elias.

O cantor Romano Elias
Mostrou-a a um camarada,
- A João Melquíades Ferreira,
E este fez-me a cilada
De publicá-la, porém,

Está toda adulterada.

E como muitas pessoas
Enganadas têm comprado
A diversos vendelhões
O romance plagiado
Resolvi levá-la ao prelo
Para causar mais agrado.

Portanto, eu vou começar
A história verdadeira
Na estrofe imediata
E no fim ninguém não queira
Dizer que ela é produção
De João Melquíades Ferreira.

Na Turquia, há muitos anos,
Um viúvo capitalista
Morreu, deixando dois filhos:
Batista e Evangelista
Todos dois eram João,
Sendo o mais velho o Batista.

(*Apud* BATISTA, Sebastião Nunes, “Restituição da autoria dos folhetos do Catálogo, Tomo I, da Literatura Popular em Versos”. In *Literatura Popular em Verso, Tomo I, Estudos*. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 365-366).

Estas estrofes, segundo esclarece Sebastião Nunes Batista, foram publicadas em uma das versões posteriores a edição de João Melchíades, numa tentativa de esclarecer ao público quem era verdadeiramente o autor do folheto. Entretanto, acreditamos junto com o pesquisador acima, que a versão que se popularizou foi a de João Melchíades, apesar dos protestos de José Camelo. Aquele reescreveu o tema composto originalmente por este, a partir, provavelmente, das versões orais e ou escritas que circularam, seja através das cantorias do próprio José Camelo, seja a partir da cópia (provavelmente manuscrita) entregue ao cantador Romano Elias. Este, inclusive, se fez ouvir cantando uma versão do romance pelo próprio Sebastião Batista, «Por volta de 1934, menino, na capital paraibana, ouvi o romance

do Pavão Misterioso, cantado ao som da viola por Romano Elias da paz.» (BATISTA, 1973, p. 366). Tudo isso nos esclarece que no universo da oralidade, as questões de autoria são sempre difíceis de precisar. Entretanto, será que ao utilizar o conceito de plágio, José Camelo estivesse realmente utilizando-o na sua acepção mais moderna? Ou estaria ele simplesmente confuso devido ao fato de estar contaminado a essa altura por noções do universo da escrita? O texto acima nos leva a pensar que, talvez, o poeta tivesse razões de sobra para bradar tão alto contra um colega de profissão, seja por ciúme ou por qualquer outro motivo. Como ignoramos a versão completa publicada por José Camelo, não temos condições de comparar as duas e obter conclusões mais contundentes. Resta-nos, por fim, admitir a dupla autoria desta história, como, aliás, figura em um folheto publicado pela Tupynankin Editora, na qual consta no fim do romance, um acróstico extraído da edição feita pela Editora Luzeiro, de São Paulo, em 1980:

Justiça, só a Deus,
 O juiz que já não era,
 Senhor, que, do Céu para a Terra,
 Estende os poderes seus!
 Como somos pigmeus,
 A ele não enxergamos,
 Mas, contudo precisamos
 Enaltecer sua luz,
 Lembramos que, como Jesus,
 O Satanás afastamos!
 (Fortaleza, 2000, p. 30).

Os portugueses trouxeram, além da sua “cultura circunscrita”⁸⁹ ou institucionalizada (incluindo a Literatura), todo um manancial de cultura popular tradicional e oral forjado na mescla com outras tantas culturas, sejam ou não peninsulares. Como plantas

⁸⁹ “Denominamos de este modo (buscando la mayor neutralidad axiológica posible) al conjunto de aquellos contenidos culturales (teatro, música, pintura, danza, literatura, cine, folclore...) que, desde el punto de vista de la idea del “todo complejo” pueden considerarse como “circunscritos” (a efectos de tutela, promoción, &c.) por instituciones tales como puedan serlo un Ministerio de Cultura o análogos, públicos ou privados (Consejerías de Cultura, Casas de Cultura, Fundaciones de Cultura, Concejalías de Cultura, &c.). Los contenidos denotados en estas “culturas circunscritas” o “selectas” suelen, por otra parte, sobreentenderse como los contenidos más característicos de la “cultura por antonomasia” (la tecnología industrial, la ciencia o incluso la educación, aunque son también partes del “todo complejo”, quedan fuera, en general, de círculo de la “cultura circunscrita”; pertenecen a la jurisdicción de los Ministerios de Industria, de Ciencia e de Educación).” (BUENO, 1996, p. 253).

semeadas em solo diverso do originário, essa cultura floresceu híbrida pela ação dos agentes polinizadores tanto autóctones (os índios⁹⁰), como transplantados (os africanos). O resultado foi uma cultura tão diversificada e múltipla que, passados mais de cinco séculos, é impossível determinar exatamente a genética de todas as manifestações culturais brasileiras.

No bojo da cultura popular portuguesa vieram, além das lendas, mitos e contos, uns romances compostos a partir de fragmentos de largos poemas épicos cantados na Idade Media, mais ou menos pelos séculos X, XI e XII. Também denominados “Canções de gesta”, esses romances são poemas narrativos breves que surgiram a partir dos séculos XIV e XV, pela decadência dessas antigas epopeias.

Segundo R. Menéndez Pidal, «Era preciso que la poesía aristocrática, de largas dimensiones, ... fuese substituida por otra más breve, que pudiera gustar a los hombres menos descansados, otra más propia de la gente llana.» (PIDAL, 1973a, p. 14). Assim, a epopeia castelhana deixou de ser uma poesia heroico-cavaleiresca, de só retratar os feitos militares dos nobres, para tornar-se mais novelesca, mais ligada aos temas de interesse geral.

Esses primeiros “Romances velhos” seriam uma composição em verso, no qual os versos pares apresentam rima assonante (em alguns casos, consonante) e os ímpares permanecem brancos, sem rima alguma. Além do mais possuem uma métrica de dezesseis sílabas, divididos em duas partes, podendo haver flutuações em alguns versos. Como «poemas épicolíricos breves, cantanse al son de un instrumento, sea en danzas corales, sea en reuniones tenidas para recreo simplemente o para el trabajo en común.» (PIDAL, 1973b, p. 9).

Ainda no século XIV, eclodiram os “Romances joglarescos” que se diferenciam dos anteriores pela sua maior extensão, assim como pelo seu «tono narrativo, mais prosaico, o al menos más amplio y reposado, ajeno a la soltura y la viva rapidez de los romances tradicionales. Además difieren mucho por su caudal de inspiración.» (PIDAL, 1973a, p. 21).

Depois, uma nova classe de romances surgiu a partir dos anteriores que se inspiraram em assuntos franceses, como a derrota do Imperador Carlos Magno em Roncesvalles, junto com as lutas mortais de um dos seus pares, Roldão. Também surgiu outro ciclo de romances ligados ao Imperador D. Pedro, o Cruel; sem esquecer os “fronteirizos” e os “mouriscos”, ambos ligados às lutas de Reconquista da península ibérica.

⁹⁰ Gilberto Freyre, em sua obra *Casa Grande & Senzala*, arrola em benefício do fato de que os índios possuíam a sua literatura própria, a seguinte citação: “Na poesia lírica brasileira no tempo da colonização”, nota José Antônio de Freitas, “os jesuítas... ensaiavam as formas que mais se assemelhavam aos cantos dos Tupinambás, com voltas e refrens, para assim atraírem e converterem os indígenas à fé católica”. E acrescenta: “Numa época em que os cantos populares eram proibidos pela Igreja, numa época em que o sentimento poético das multidões estava completamente sufocado e atrofiado, o colono, para dar expansão à saudade que lhe ia na alma, não deixava de repetir aqueles cantares, que os jesuítas autorizavam” (FREYRE, 2003, p. 154).

Além dessa enorme tradição romancística, destacamos uma “tradição oral moderna” conhecida a partir das colheitas de diversos investigadores portugueses e espanhóis,

como consecuencia dos principios estéticos que o romanticismo promovía, no primeiro cuarto do século XIX; pero, a diferencia da recompilación quíñentista (quen nos transmitiu o chamado “romanceiro vello” tal como existía a fins do século XV e no século XVI), en que os editores de textos orais destinaban os romances à lectura por un público de carácter xeral, no período moderno post-romántico anótanse os cantos ou recitacións oídos co fin de documentar un xénero poético que deixou de formar parte da “literatura”; a súa existencia na tradición oral interesa “cientificamente”. (VALENCIANO, 1998, p. 9).

Lidos e relidos durante os saraus noturnos das Casas Grandes senhoriais, alguns romances chegaram aos ouvidos do povo, basicamente de duas maneiras: por via indireta, pela mediação dos escravos africanos⁹¹, ou mesmo por via direta, depois da abolição da escravidão, quando o contato entre os proprietários de terra e os trabalhadores foi-se estreitando, paulatinamente. Há que se frisar ainda nesse processo o papel indiscutível da mulher, pois, segundo Guilherme Neves, em seu ensaio “Presença do Romanceiro Peninsular na Tradição Oral do Brasil”, publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, «desde os mais antigos tempos – talvez aqui guardados desde a colonização – até os romances chamados novos, valiosa parte se conservou no Brasil, graças, principalmente, à memória feminina.» (NEVES, setembro/dezembro de 1961, p. 49).

Esse Romanceiro pouca influência direta exerceu sobre a literatura de cordel, haja visto desconhecermos a existência de folhetos versados a partir de romances como *Juliana e Dom Jorge*, *Silvaninha*, *Santa Helena ou Iria*, *Nau Catarineta*, *Bela Infanta*, etc. A razão disso talvez resida no fato de que esses romances desempenham uma função marcadamente dramática, isto é, muito mais do que obras narrativas, elas são «poesia dramática cantada, pois o drama, a representação se encontra na sua própria razão de ser. E a prova é que vários exemplos da forma têm sido utilizados na parte representada dos nossos folguedos populares, sem que para isso se tenha que fazer qualquer modificação ou alteração na estrutura.» (LIMA, 1971, p. 3).

Mas, e *O soldado jogador*? Bem, esse romance, muito popular em Portugal e

⁹¹ “Por intermédio dessas negras velhas e das amas de meninos, histórias africanas, (...) acrescentaram-se às portuguesas, de Trancoso, contadas aos netinhos pelos avós coloniais – quase todas histórias de madrastras, de príncipes, gigantes, princesas, pequenos-polegares, mouras-encantadas, mouras-tortas”. (FREYRE, 2003, p. 319)

Espanha, talvez não tenha chegado aos cantadores e poetas populares por via oral e tradicional. Senão, vejamos.

Rodrigues de Carvalho publicou uma variante dele em seu *Cancioneiro do Norte*, sob o título de *Obra de Ricarte*. A variante espanhola chama-se *La baraja*, tendo sido recolhido por Agustín Duran, em seu *Romancero General*. Segundo Cascudo, o tema é amplamente conhecido na Europa central, «sendo o Mt-1613 de Aarne-Thompson, *Playing-Cards are my Calendar and Prayerbook*, corrente na Alemanha, Finlândia, Dinamarca, Suécia, etc. É o H 603, no *Motif-Index of Folk-Literature*, do prof. Stith Thompson: - *Symbolic interpretation of playing cards*.» (CASCUDO, 1984, p. 226-227).

O romance espanhol, provavelmente mais antigo, inicia-se com uma larga invocação à Nsa. Senhora, procedimento tipicamente épico no qual o poeta pede inspiração: «Términos a mi rudeza / Aliento a mi tosca pluma / Porque así referir pueda / A todo aqueste auditorio.» (*Apud* CASCUDO, 1984, p. 220). Denotando uma clara intenção moralizante, o poeta utiliza um objeto considerado pecaminoso – o baralho – como instrumento doutrinário: «Y empezando por el AS, / que esta es la carta primera, / Dijo: Cuando veo el AS, / Señor, se me representa / un solo Dios criador / De todas cosas diversas.» (*Apud* CASCUDO, 1984, p. 222).

A obra de *Ricarte*, acreditamos, é demasiadamente extensa para ser um romance. Como afirmou Cascudo, é mais «uma glosa do romance primitivo, identificável pela ampliação, carta por carta, alusões a D. Miguel, *Rei Português*, e a D. Pedro, *Rei do Brasil*, indicando 1828-1834, como a época em foi escrito.» (CASCUDO, 1984, p. 226). E mais: talvez nem seja obra popular, quando muito popularesca. O poeta, provavelmente letrado ou semi-letrado, ampliou consideravelmente a descrição pela inclusão dos naipes de ouro, copa, espada e paus, inexistente no romance espanhol. Todavia, apesar desse desdobramento, a versão brasileira em quadras setissilábicas possui 268 versos, ao passo que a espanhola, 304.

Com relação a *O soldado jogador*⁹², de Leandro Gomes de Barros, composta na sextilha padrão, ela possui apenas 198 versos. Nesta, como na versão brasileira anônima, Ricarte é caracterizado como um jogador profissional, uma pessoa de maus modos que, sendo surpreendido jogando na igreja e levado preso, encontra uma forma de safar-se, fazendo crer que utilizava o baralho como instrumento de meditação religiosa. Porém, em sua versão, o

⁹² Na Antologia da Casa de Rui Barbos, essa obra aparece sob o título de *História do soldado jogador*. Além do que o nome do personagem é mudado para “Ricardo”, não sabemos por que razão. Comparando o folheto dos fundos digitais dessa entidade, comprovamos que o personagem chama-se mesmo Ricarte. Acreditamos que houve ou um erro na publicação, ou os fundos dessa Fundação possui outro folheto, por nós desconhecido, no qual Leandro tenha modificado tanta o título da obra como o nome do personagem.

poeta paraibano acrescentou um final consequente às artimanhas do soldado, ausente nas duas variantes. Ricarte, como João Grilo ou Pedro Malasarte, não só enganou a todos, como conseguiu resolver os seus problemas econômicos. Eis o final do folheto:

Então disse o comandante:
 - Em todas cartas falaste
 Tu esqueceste o valete?
 Foi porque não te lembraste?
 Não é também uma carta,
 Porque não apresentaste?

Disse o soldado: essa carta
 É uma carta ruim,
 Eu quando compro baralho
 Tiro ela dou-lhe fim
 Tem traços desse sargento
 Que denunciou de mim.

Disse o comandante a ele:
 Ricarte tu és passado
 Teus vinte anos de praça
 Foi tempo bem empregado
 Vou-te passar a sargento
 E dou-te um soldo dobrado.
 (Apud MEDEIROS, 2002, p. 240).

Ora, como esse romance nunca foi recolhido (pelo menos que saibamos) em nenhuma das antologias de romances tradicionais notadamente de origem ibérica, somos levados a crer que ele nos tenha chagado por via erudita (popularesca ou semi-erudita). Isso quer dizer que esse romance de origem espanhola, ao ser versado aqui no Brasil, passou a circular em versões tanto escritas como orais entre os poetas populares, sendo posteriormente reaproveitado por Leandro.

Um último aspecto devemos considerar, relacionado com uma variante desse folheto publicada na obra *Cantadores*, de Leonardo Mota. Na verdade, essa pequena discrepância deve-se ao fato de que o cego Aderaldo cantou a obra de Leandro anotado por

Mota, daí as sutis mudanças, trocando a forma verbal “fazia” por “deitava” (verso 10), além da substituição da modalidade de jogo “sete e meio” por “lasquinê” (verso 16), entre outras que em nada alteram o sentido da obra. Essa versão interessa-nos pelo fato de mostrar que o cordel era cantado e que, portanto, não tem um texto fixado e único, podendo variar a cada *performance*. Aliás, os próprios poetas variavam não apenas o texto impresso, mas, inclusive, os títulos das obras ao publicarem uma nova edição, frequentemente uma ampliação da anterior.

Obviamente, dentro do grande “caldeirão” de histórias narradas tanto em prosa como em verso, tudo está influenciado por tudo, não existe “abiogênese” cultural, a cultura só pode nascer da cultura. É claro que os poetas se valeram de alguns motivos ou temas do romanceiro, entretanto, não se deram ao trabalho de versá-lo explicitamente, talvez por respeito à tradição religiosa que acompanha certos folguedos, temendo “profanar” ou vulgarizar o gênero, podendo ser mal interpretado por determinados setores influentes da comunidade, como as confrarias religiosas que eram as responsáveis pela encenação de Reisados e Congos, por exemplo.

3.4.3.b Os romances novelescos

De acordo com Câmara Cascudo, a *História do Imperador Carlos Magno e dos doze Pares de França* foi o livro mais conhecido pelas populações do interior do Nordeste, principalmente nas fazendas de gado, engenhos de açúcar, residências de praia, «sendo, às vezes, o único exemplar impresso existente em casa. Raríssima no sertão seria a casa sem a HISTÓRIA DE CARLOS MAGNO, nas velhas edições portuguesas. Nenhum sertanejo ignorava as façanhas dos Pares ou a imponência do Imperador da barba florida.» (CASCUDO, 1953, p. 441).

Segundo Teófilo Braga, essa história foi traduzida por Jerónimo Moreira de Carvalho diretamente da versão castelhana feita por Nicolau de Piamonte, intitulada *Carlos Magno. Historia de Emperador Carlo Magno, y de los Doze Pares de Francia: e de la cruda batalla que uvo Oliveros con Fierabras Rey de Alexandria, hijo del grande Almirante Balán*, editado por Jacó Cromberger, alemão. «Este livro, que é ainda hoje o mais lido e reproduzido em Portugal, foi pela primeira vez publicado Sevilha em 1525, quarenta anos depois da publicação do seu original francês que se intitula *Conquêtes du grand Charlemagne*.» (BRAGA, 1994, p. 333). Essa história foi durante muito tempo conhecida em Portugal, sendo reimpressa em Lisboa e em Coimbra, por Domingos Fonseca, em 1615 e 1732,

respectivamente.

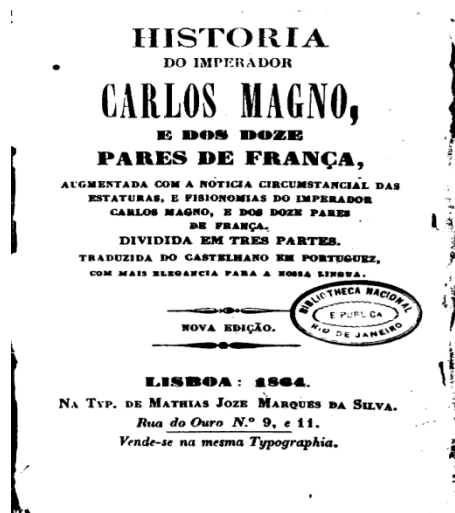
Relacionado com as gestas carolíngias, Carlos Magno e seus doze pares são personagens medievais que sobrevivem ainda hoje de maneira muito forte na poesia dos cantadores e cordelistas. Talvez a literatura popular nordestina seja a única que mantém essa tradição. Ou pelo menos a que a mantém mais forte. Nenhum cantador que se presa desconhece a história, as façanhas e os nomes dos cavaleiros que fizeram parte do séquito desse imperador francês que viveu no começo da Idade Média. Todo cantador nordestino, ainda hoje, como parte integrante e essencial de seu aprendizado, sabe de memória a saga de todos os cavaleiros desse imperador. Cantador que não souber a linhagem inteira de Oliveiros, de Roldão, de Ricarte, etc., não é considerado bom cantador. Muitas dessas recriações, como veremos mais abaixo, foram criadas utilizando um texto-matriz impresso, num processo de versificação adaptativo bastante rico e complexo.

Tanto isso é verdade que sob a iniciativa da prof. Elba Braga Ramalho, estudiosa da cantoria, foi lançado em 2000, o CD *Carlos Magno em cantoria*. Os repentistas Geraldo Amâncio Pereira e José Fernandes Ferreira,

apresentam parte da riqueza dos estilos de cantoria, integrando tradição e inovação. Os artistas retomaram uma das temáticas da tradição, a figura de Carlos Magno, a qual ainda se faz presente não só na cantoria e no cordel, mas na xilogravura, nos bailes de pastoris e em outras manifestações populares. No comentário do cantador Geraldo Amâncio, os feitos de Carlos Magno são tão conhecidos no sertão quanto a Bíblia Sagrada. (RAMALHO, 2000).

Na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro existe um exemplar dessa história. Abaixo podemos ver o frontispício⁹³ no qual aparecem todos os dados da edição portuguesa, menos a autoria.

⁹³ “Portada de un libro. También se llama *frontis*. // Por extensión, título de cada uno de sus capítulos. // Para algunas bibliotecas y autores, el frontispicio es, también, la contraportada cuando lleva una orla o ilustración. Para otros, la portada se llama *frontispicio* cuando lleva orlas o gravados; este último es, creemos, es verdadero sentido de la palabra.” (SOUSA, 1981, p. 115).



Podemos dizer que alguns poetas populares fizeram entre si um acordo tácito de cada um contar parte dessa saga em prosa, uma espécie de “projeto literário coletivo”. Dessa maneira, a Leandro Gomes de Barros coube a tarefa de versejar o segundo livro da primeira parte que «trata dos doze Pares de França, da Batalha do Gigante Ferrabraz com Oliveiros; como este o venceo, e fez baptizar; da formosa Floripes, filha do Almirante Balão; da prizão dos doze Pares, e proezas que fizerão contra o Almirante; do socorro de Carlos Magno; da morte do Almirante, dos Gigantes da Ponte de Mantible, e outros sucessos».

Como salientou Cavalcanti Proença, a qualidade e a importância do poeta popular residem na sua maior ou menor fidelidade ao texto-matriz, ou seja, «quanto menos rebelde às fórmulas tradicionais, e quanto maior a soma de material e técnicas tradicionais reúne.» (PROENÇA, 1964, p. 4).

A tarefa foi cumprida pelo poeta em dois romances: *A batalha de Oliveiros e Ferrabraz* e *A prizão de Oliveiros*. O primeiro possui 56 páginas e o segundo, 48. Ambos são escritos em décimas heptassilábicas⁹⁴ com o esquema de rimas tradicional.

Essa coexistência de livros em prosa, conhecidos por todos, levou a casos interessantes no qual o poeta, sabedor de que o seu público conhecia muito bem a trama da narrativa matriz, interrompe a narração e pede desculpas ao leitor-ouvinte pela omissão de uma determinada passagem, nos seguintes termos:

⁹⁴ Segundo José A. Sobrinho, em seu *Glossário da Poesia Popular*, este tipo de décima é também chamada de Corrida. “É aquela que não têm obediência ao mote, sempre usado no esquema de rimas ABBAACDDC.” (1982, p. 25). Todavia, precisando ainda mais, Sebastião Nunes Batista chama-a de “clássica ou espinela – composta de uma quadra (ABBA) e uma sextilha (ACDDC) em redondilhas maiores; é usada pelos cantadores nordestinos, vem do século XVII” (1982, p. 22). De fato, confrontando essa informação com outro dicionário poético de Geir Campos, encontramos para o verbete ESPINELA a seguinte informação: “É um poema monostrófico, de forma fixa, apresentando dez versos de sete sílabas, e cuja criação se atribui a Vicente Espinel, que lhe deu o nome; as rimas fazem-se conforme o esquema *abbaaccddc*. Também se dá à ESPINELA a simples denominação de décima.” (ALVES SOBRINHO, s.d., p. 67).

Eu agora me lembrei
 Da falta que commetti,
 Mas foi porque me esqueci,
 Por isso não relatei.
 Porem sempre fallarei
 Para o leitor se agradar,
 Quem sabe há de se lembrar
 Na lucta dos cavalleiros.
 O cavallo de Oliveiros
 Quando quis desembestar.

(BARROS, Leandro Gomes, *Batalha de Oliveiros com Ferrabraz*, Recife: Tipografia da Livraria Franceza, 1913, p. 30).

Esse tipo de confissão seria impensável em um texto escrito dirigido a um público de leitores modernos. Quando o poeta diz «para o leitor se agradar», ele dirige-se claramente aos leitores-ouvintes, àqueles que iriam ouvir a história e que, além do mais, conheciam muito bem essa sequência narrativa. Essa é uma típica textualização de procedimentos orais ainda muito presentes no próprio processo de composição das obras, esse “índice de oralidade” fornece elementos para supormos que o referido poeta compunha oralmente, cantando os versos, como ainda hoje o fazem alguns poetas, num processo de composição totalmente alicerçado na memória, onde não cabem reescrituras, e sim acumulações de informação por repetição constante. Provavelmente, o poeta ao lembrar-se da cena esquecida após a composição memorizada, simplesmente inseriu a passagem esquecida exatamente da mesma maneira como o faria em uma situação oral real.

Para se ter uma idéia da fidelidade do poeta ao texto-matriz, no segundo romance, Leandro Gomes de Barros, após relembrar sucintamente ao leitor o romance anterior, dá sequência a sua narrativa referente à seguinte passagem do texto-matriz,

Capítulo XV.

Como Oliveiros foi prezo, e tapados os olhos foi levado à presença do Almirante Balão.

Achando-se só Oliveiros, e a pé entre tanta quantidade de Turcos, e sem esperança de viver, nem socorro de Carlos Magno, por não ser sabedor de tal successo, andava entre elles como lobo raivoso, matando, despedaçando elmos, e desguarnecendo arnezes, de

sorte que todos os Turcos estavam admirados dos seus golpes; porém acudindo tanta quantidade de Turcos, que estando já cansado, e a maior parte do seu corpo ferido, o derrubarão no chão e lhe atarão as mãos atrás, e tapando-lhe os olhos, o montarão em uma azemola, e o levarão ao Almirante, com toda a pressa.

Vendo-se Oliveiros tão mal tratado, e sem esperança alguma de soccorro, disse: Ó Carlos Magno, aonde estás agora? O certo é que não sabes a grande neccessidade, em que está o teu leal cavalleiro. Ó nobre Roldão, se os meus infortunios tem já chegado à tua noticia, porque tardas com o soccorro? Adverte que me levão aonde, sem temor do teu auxilio, me podem dar vituperiosa morte.

Ó Pares de França, porque vos esqueceis do teu leal companheiro? Ó Christãos, os que nas perigosas, e tyranas batalhas muitas vezes tivestes o soccorro de Oliveiros, apressai-vos, e vinde soccorrer-me. Sempre, amado, e querido Pai, objecto unico do meu coração, cada vez que me vias armado te tremião as carnes com o temor da minha morte; e principalmente quando sahí á batalha com o nobre Ferrabraz, pelo muito amor que me tinhas.

Ó misericordioso Deos, serve-te de consolar o meu velho Pai, que hoje perde um só filho que tinha, e guardar a teu servo, e convertido Ferrabraz.

Era o ruido das gentes tão grande, que o sentião os Christãos; e Carlos Magno, receando o perigo de Oliveiros, sahiu com mui pouca gente, e não bem armada, ao campo, e derão tão cruel batalha, que em breve tempo morrêrão tres mil Turcos; porém acudiu tão grande número delles, que chegando á noite se achárão os Christãos cercados, e muitos mortos, e forão prezos, e maltratados quatro dos doze Pares.

Quando Roldão vio que a sua pouca gente estava em fôrma, e mettida entre tão grande número de infieís, começou a juntalla, não sabendo da prizão dos quatro Cavalleiros; mas quando vio que lhe faltavão, formou, formou, e pôz em boa ordem os Christãos, e elle diante e forão em seguimento dos Turcos, que já hião fugindo com a preza dos cinco Cavaleiros dos doze Pares, e foi tal a matança, que fizerão nos Turcos, que corrião regatos de sangue pelo campo, e os Christãos, que seguião a Roldão, não podião passar adiante por lho impedir a grande quantidade de corpos mortos, e de tal sorte, que lhe impedio o poder alcançar os Cavalleiros prisioneiros. Recolhida a gente por Roldão, se tornárão para o campo, aonde tinhão começado a batalha, e estiverão até amanhecer. (1864, 51-p. 53).

versando-o da seguinte forma:

No dia que Oliveiros
Deixou Ferrabraz vencido
Foi de novo acometido

por dez mil turcos guerreiros
Elle e quatro cavalleiros
Que chegaram em seguida
A força turca previda
Prendeu todos cavalleiros
Porem só por Oliveiros
Ficaram tres mil sem vida

Não poderam resssistir
Os cavalleiros de França
Sem cavallo espada e lança
Sem ter com que se cobrir
Veio á noite os confundir
Com a negra escuridão
Perderam de tudo a ação
Foram presos os cavalleiros
Levados prisioneiros
Ao Almirante Balão

Assim mesmo se Oliveiros
Não tivesse desmontado
Alem disso desarmado
Ele e todos companheiros
Se dois ou tres cavalleiros
Os tivessem socorrido
com boas armas os munido
O combate iria avante
O pôvo do Almirante
Não os teria prendido

Porem a lucta era horrenda
E os cavalleiros poucos
E os turcos como uns loucos
Davam batalha tremenda,
Naquela infeliz contenda
Oliveiros tropeçou
Num cadaver que encontrou

Quando dez turcos chegaram
 As mão para traz lhe amarraram
 Elle sem acção ficou

Segundo Jerusa Pires Ferreira, em seu livro *Cavalaria em Cordel – O passo das águas mortas*, esse tipo de relação orienta-se em diferentes graus de afastamento ou aproximação, atendendo às seguintes tendências: «intensificação da narrativa pela transposição prosa-verso; simplificação do relato pela omissão de detalhes; redução do elemento maravilhoso num direcionamento objetivo de concretos e aberturas que permitem mais livremente um exercício próprio.» (FERREIRA, 1993, p. 25-26).

Como podemos perceber, o poeta limita-se aos fatos relacionados com o combate de Oliveiros e os cavaleiros que o vieram socorrer. A intensificação e a simplificação fizeram com que o rogo de Oliveiros, suas lamentações e tristezas fossem desconsideradas por não aportarem informação relevante à ação. Basicamente as quatro estrofes do folheto narram os fatos retratados pelo segundo e quinto parágrafos, desconsiderando o último sobre Roldão, provavelmente porque o folheto trate unicamente das façanhas de Oliveiros. E mais, o poeta acrescenta um comentário interpretativo inexistente no texto-matriz, permitindo-se um exercício digressivo abrindo «brechas na criação.» (FERREIRA, 1993, p. 21).

Em continuação ao “projeto” acima citado, o poeta João Melchíades Ferreira da Silva versou os quatro livros da segunda parte da História em sua sequência cronológica. Todavia, o poeta inverteu algumas cenas sem prejuízo nenhum da narrativa. O último livro foi inteiramente sintetizado pelas duas estrofes finais, dando conta apenas das batalhas de Carlos Magno e os doze pares para defender a Inglaterra e a Itália, prendendo finalmente a Abderraman.

Câmara Cascudo forneceu-nos informações históricas sobre Roldão em seu *Dicionário do Folclore Brasileiro*:

O sobrinho do Imperador Carlos Magno, o mais famoso dos Doze Pares de França, é citação comum dos desafios e cantigas populares sertanejas, exemplo de coragem sobre-humana e destemor incomparável. Roldão morreu combatendo os bascos revoltados contra o domínio francês além dos Pirineus. Surpreendendo a retaguarda do exército, os bascos derrotaram as tropas fatigadas, sucumbindo o paladino na tarde de 15 de agosto de 778 em Roncesvales, perto de Pamplona, Aragão. O imperador voltou ao campo de batalha, sepultando os pares mortos, e mandando erigir a igreja do Espírito Santo, sob cujo altar-mor ficaram os guerreiros cantados na *CHANSON DE ROLAND*, surgida entre

1090 e 1130. (...) Da segunda metade do século XVIII data a galopada sonora de Roldão pelas memórias brasileiras. E continua. Inútil tentar registro de sua bibliografia erudita. O mais recente estudo é precioso: - Ramón Menéndez Pidal, *LA ÉPICA FRANCESA Y EL TRADICIONALISMO*, Barcelona, 1958. Na cavalcada de Bebedouro, arredores de Maceió, Alagoas, o primeiro “mantenedor” denominava-se ROLDÃO. (CASCUDO, 1962, p. 665).

Assim inicia-se a história d'*O príncipe Roldão no Leão de Ouro*, no qual o autor sintetiza já na primeira estrofe o assunto do romance e faz uma síntese das façanhas do Imperador como que a preparar o leitor às cenas que se desenvolverão em Paris, lugar onde inicia-se a história do amor platônico de Roldão:

Leitores matai o tempo
Que é boa distração
Saber como uma princesa
Estava numa prisão
E Roldão pode roubá-la
Escondido num Leão.

Após o rei Carlos Magno
Vencer a grande campanha
Fez a igreja de Santiago
Padroeiro da Espanha
E a de Nossa Senhora
Em Aquisgram, na Alemanha.

Tomou 16 cidades
Da guerra saiu feliz
Deu muitas graças a Deus
Por conquistar um país
Foi visitar a Alemanha
Daí tornou à Paris.

(*Roldão no Leão de Ouro*. Fortaleza: Tupynanquim Editora/ ABC- Academia Brasileira de Cordel, 2002, p. 1)

Esse folheto de João Melchíades compõe-se de 190 sextilhas que narram as

façanhas desse cavaleiro para salvar a princesa Angélica, filha de Abderraman, presa por sua madrasta na torre do castelo. Roldão apaixonou-se por ela após comprar uma pintura dela, o que o faz entrar em profunda depressão por acreditar ser um amor impossível, já que a princesa é filha de um turco inimigo e que, além do mais, pertence à religião muçulmana.

Todo o resto da narrativa oscila entre as batalhas de Carlos Magno pela Reconquista da Espanha e a tentativa de Roldão e Ricarte de salvar a princesa da sua prisão. A ideia de mandar fabricar um “leão de ouro” pertence a Ricarte. No final, como quase todas as obras do gênero, tudo acaba bem com Roldão casando-se com a princesa.

Um dado interessante notado pelo pesquisador Théo Brandão, foi o de que, apesar da tradição falar de doze cavaleiros pertencentes ao séquito de Carlos Magno, no folheto nomeiam-se nada mais nada menos que vinte:

Acompanhado dos Pares
Reinaldo de Montalvão
Gui, o duque de Borgonha
Oliveiros e Roldão
Guarim, duque de Lorenda
E o conde Galalão.

De Lamberto de Bruxelas
Friza, rei de Guardenon
Trietre, duque de Dardanha
Gerardo e Urgel Danôa
Buzim, duque de Gênova
Companhia franca e boa.

O duque de Regner
Ângelo de Almirante
Noeme de Baviera
Oel e Riol de Nante
Ronald e Jeff de Bordéus
Orlando, príncipe de d'Anglante.
(FERREIRA, 2002, p. 1-2)

Para elucidar essa questão, o aludido folclorista lançou-se à tarefa de resolver essa

discrepância de nomes e números comparando as diversas versões da história, tanto em francês como em espanhol. Nessa tarefa, ele descobriu uma enorme variedade de nomes, inclusive no texto matriz-português de Jerônimo Moreira de Carvalho, no qual constam 14 cavaleiros. A conclusão foi que «os doze foram os que morreram em Roncesvalles — o número aderindo à tradição dos pares; ou conformar-se mesmo de que o episódio é “estória” e não história, devendo-se, pois, atribuir todas as discrepâncias a respeito de número e nomes ao óbvio ululante na matéria, a irrecorrível e incontestável dinâmica das manifestações folclóricas.» (BRANDÃO, Téo, “Nome e número dos pares de França”, In PELLEGRINI FILHO, Américo (org.). *Antologia de folclore brasileiro*. São Paulo, Edart, 1982, p. 356).

Gostaríamos de frisar um último aspecto sobre esse romance, relacionado com o “leão de ouro”. Desconhecendo-se a História, poder-se-ia pensar que essa proeza mecânica de engenharia seria uma invenção do poeta colocada dentro da narrativa como elemento maravilhoso justificante da difícil empresa de Roldão e Ricarte em salvar a princesa. Ledo engano. O poeta nada mais fez do que repetir item por item as características do artefato assim descritas pelo autor da História:

Começou Ricarte dissimuladamente a tomar amizade com um turco ourives, e depois que com muita indústria ganhou a sua vontade, lhe queria que lhe fizesse um leão de ouro, do tamanho de um homem, ôco por dentro, e que todas a juntas de mãos, braços, pernas, e pescoço havião de ter molas, com que se pudessem bem dobrar, e bulir, feito com a maior perfeição: disse-lhe mais que dentro lhe queria metter azougue, e fazer varias invenções, com que vendesse aquela peça que por muito dinheiro a Abderraman. (1864, p. 210).

Além dessas duas histórias, Leandro versou duas outras obras da tradição erudita: *Os martírios de Genoveva* e a *História da donzela Teodora*.

A primeira trata-se da lenda de Genoveva conservada em diferentes manuscritos latinos escritos pelos monges de Laach ou por um sacerdote da Igreja próxima de Santa Maria, em torno a 1400. Não é de origem mítico nem histórico, e sim, como consta no *Diccionario de argumentos de la literatura universal* de Elizabeth Frenzel, «una redacción legendaria del viejo argumento novelístico francés de *La reina de Francia y el mariscal infiel*, que a su vez nació de la fusión del argumento de la reina Sibila con el de Berta.» (FRENZEL, 1976, p. 193).

O autor religioso da lenda transformou a rainha francesa numa duquesa, dando-lhe o nome de Santa Genoveva; o seu marido o nome de Sigfredo de Ballenstät e o mariscal de

Golo. Enquanto a lenda latina permaneceu localizada, este argumento propagou-se enormemente através da versão do jesuíta francês René de Cerisiers intitulado *L'innocense reconnue ou Vie de Sainte Geneviève de Brabant* (1638). Este ampliou a lenda com vários traços legendários, localizando a ação na época de Carlos Martel, «y haciendo que Sigfredo y el hijo, Benini, se convertiesen en ermitaños de la gruta después de la muerte de Genoveva. La acción transcurre, en la segunda parte, alternando entre el palacio y el bosque, lo que supone un estímulo decisivo para las adaptaciones dramáticas.» (FRENZEL, 1979, p. 193).

Poder-se-ia pensar que essa lenda tenha alguma relação com a Santa Genoveva, padroeira de Paris, e que o poeta popular tenha se baseado em histórias hagiográficas dessa santa levadas para o Brasil. Entretanto, a Santa Genoveva histórica nasceu em Nanterre, próximo à Paris, no século V, nunca foi casada e protegeu os parisienses contra o cerco de Átila. Dessa maneira, podemos então concluir que Leandro tenha, na construção da sua obra, utilizado algum texto em prosa, talvez um dos autos dramáticos remetidos para o Brasil⁹⁵, traduzido do alemão («Neste tempo n'Alemanha / a luz do cristianismo / tinha melhorado tudo / não tinha mais despotismo»), pois os nomes dos personagens são exatamente os mesmos («Era o conde Sigfroi / Cavaleiro rijo e forte», «Golo era o nome dele / um homem sem consciência»), assim como as ações passam-se nos mesmos ambientes. Vejamos algumas estrofes da obra para confirmar o que vimos dizendo:

Num grande bosque horrendo
montanhoso sem segundo
deixaram ela e o filho
naquele abismo profundo
onde nunca tinha ido
gente alguma neste mundo

E o poeta termina o romance narrando a construção de um templo para Genoveva, exatamente como na lenda:

No templo de Genoveva
o conde deixou gravado
o retrato dela e do filho

⁹⁵ Em um dos pedidos de autorização para remessa de livros para o Rio de Janeiro, “submetido a exame em 26 de dezembro de 1814 e aprovado em Lisboa em 19 de janeiro de 1815”, consta muitos folhetos de cordel, entre eles: “Histórias: Historia da Magalona; ____ da Imperatriz Porcina; ____ da Donzella Theodora; (...) ____ de João de Calais (...). Actos: Acto de Santo Aleixo; ____ de Sta. Genoveva (...)” (ABREU, 2006, p. 50).

a corça do outro lado
 quem os visse havia de ter
 recordação do passado.
 (Juazeiro: Tip. São Francisco, 1974, p. 48)

A segunda, originária do Oriente, encontra-se em algumas versões das *Mil e uma noites*, notadamente na de Boulag, do Cairo, de Bombaim, Beirute e numa das edições de sir Richard Francis Burton, «*Arabian Night's entertainments* (New entitled The Book of the Thousand Nights and a night)», Benares (Londres, 1885, 10 tomos), no IV, 144.» (CASCUDO, 1953, p. 46-47).

Na Espanha, a história das edições da Donzela Teodora foi feita por Ticknor, Gayangos, Salvá e Menéndez y Pelayo. A mais antiga é de 1498, impressa em Toledo. A mais recente foi impressa em Madrid, em 1726, por Juan Sanz, intitulada *Historia de la Doncella Teodor, en que trata de su grande hermosura y sabedoria*.

Em Portugal, a mais antiga é de 1712, *Historia da Donzella Theodora, em que trata da sua grande fermosura, e sabedoria*. Na capa constam as seguintes informações: *Traduzida do Castelhana em Portuguez, Por Carlos Ferreira; Lisbonense. Lisboa Ocidental. Na Officina dos Herdeiros de Antonio Pedrozo Galvão. M. DCC. XII. Com todas as licenças necessarias, e Privilegio Real. À casa de Miguel de Almeida Vasconcelos, Mercador de Livros na Rua Nova*.

O argumento é típico dos contos populares. Trata-se da moça inteligente que burla o rei e engana o ladrão, «evitando ciladas, castigando erros, respondendo aos enigmas e casando bem. Nesse ciclo, europeu, africano, asiático e americano (de origem europeia), a heroína salva o pai, defende as irmãs, guarda castidade e conquista o noivo por um encadeado de peripécias e situações curiosas.» (CASCUDO, 1953, p. 51).

Além das adivinhações propostas à donzela, ela demonstra possuir conhecimentos profundos de astrologia judiciária e médica, uma espécie de “ciência popular” compilada em lunários e almanaques. Há também na história conhecimentos galênicos ligados à fisiologia que foram ensinados muito tempo depois da circulação do folheto por Espanha, Portugal e América.

A versão brasileira da história, publicada em verso por Leandro, é composta de 142 sextilhas. Cascudo acrescenta ainda que o folheto «teve grande divulgação, usada pelos cantadores profissionais em todo o Nordeste. Continua sendo editada. Tenho edições do

Recife e uma do Mato Grosso (...) mostrando sua circulação pelo Brasil central.» (CASCUDO, 1953, p. 144).

A primeira e a última estrofes denotam claramente a fonte e a natureza descritiva da obra, assim como o processo de composição consistente em adaptar uma história em prosa ao metro e ao ritmo nordestinos. O poeta, dessa forma, corrobora a hipótese de que ele consultou um livro impresso, em oposição ao pensamento folclorista que pressupôs uma fonte oral para esse tipo de recriação poética.

EIS a real descrição
da história da donzela
dos sábios qu'ela venceu
e a aposta ganha por ella
tirado tudo direito
da história grande dela

Caro leitor, escrevi
tudo que no livro achei
só fiz rimar a história
nada aquí acrescentei
na história grande dela
muitas coisas consultei.

(Juazeiro do Norte: Tip. São Francisco, s.d., p. 1-32)

Além de Leandro e João Melchiádes, dois outros poetas versaram duas histórias circulantes no Nordeste do Brasil, durante o período de formação que ora narramos. Trata-se da *História da Imperatriz Porcina*, de Francisco das Chagas Batista; e o *Romance de Pierre e Magalona*, de Firmino Teixeira do Amaral⁹⁶.

Sucintamente, e sem maiores aprofundamentos, podemos dizer que esses folhetos seguem o mesmo esquema que vimos demonstrando acima. Esta última é uma lenda sobre a fundação da igreja de St. Pierre na cidade de Magalona, fundada na França pelos fenícios. Segundo Victor Leclerc e Gaston Paris, o romance foi escrito por um cômico chamado Bernard de Tréviers. Infelizmente ainda não localizamos uma edição desse folheto, mas podemos supor, a partir do título, que o foco temático incide muito mais sobre as vicissitudes

⁹⁶ Poeta piauiense autor da famosa *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum*, da qual falaremos mais detidamente adiante.

amorosas dos personagens do que sobre lenda antiga. Sobre o primeiro, nos deteremos um pouco mais.

A versão portuguesa dessa história também de raízes orientais chegou-nos através do romance do cego Baltazar Dias, um poeta popular que figura nas histórias literárias oficiais portuguesas, filiado a “Escola Vicentina” – junto com Afonso Álvares e Antonio Ribeiro Chiado – que «ocupa sem dúvida um lugar muito favorável no universo do cordel. Natural da ilha da Madeira, cego e de fracos recursos econômicos, recebeu de D. João III, em 1537, a *Carta de Privilégio para a impressão de Livros.*» (NOGUEIRA, 2004. p. 31). Vale ainda acrescentar que esse poeta também versou em metro de romance a parte da saga de Carlos Magno sob o título de *Tragédia do marquês de Mântua e do Imperador Carlos Magno*.

Sobre o folheto, Cascudo afirma que Chagas Batista versou o romance de Baltazar Dias, sem, no entanto, ter lido-o, publicando n'*Os cinco livros do povo* o romance do poeta português onde consta o seguinte resumo introdutório:

História da Imperatriz Porcina, mulher do Imperador Lodônio, de Roma, na qual se trata como êsse Imperador mandou matar a sua mulher por um falso testemunho que lhe levantou o irmão, e como esta escapou da morte e muitos trabalhos e torturas por que passou e como por sua bondade e muita honestidade tornou a recobrar seu estado, com mais honra do que antes. (CASCUDO, 1953, p. 334).

Cotejando as versões portuguesas e nordestinas, a primeira tem 90 versos a mais que a segunda (1818 e 1722), o que mostra a intenção do poeta nordestino em simplesmente verter para a linguagem e padrão estético nordestino a versão portuguesa da história.

Finalizando esse apartado, queríamos reproduzir as palavras da prof^a Márcia Abreu sobre o assunto, salientando dessa maneira a existência por parte dos poetas nordestinos de uma intenção estética formal extremamente inteligente e criativa, adaptando e transformando a sintaxe portuguesa aos padrões poéticos por eles criados:

Lendo os cordéis portugueses, os poetas nordestinos perceberam que algumas histórias poderiam agradar, mas necessitavam sofrer adaptações em um aspecto fundamental: a forma. O público parece ter aprovado essa idéia pois, enquanto os cordéis portugueses perdiam espaço sendo cada vez menos editados até que saíssem de circulação no Brasil, os folhetos recontando as mesmas histórias no padrão nordestino tornaram-se *clássicos* da literatura de folhetos. O contato com os cordéis portugueses pode ter engrossado o caldo, aumentando o repertório de situações, temas, personagens, incorporados a uma forma

poética fixa, criada e aperfeiçoada pelos poetas nordestinos, primeiramente no âmbito das cantorias orais e, posteriormente, por meio de folhetos impressos. (ABREU, 2006, p. 133-134).

3.4.4 A representação da valentia

A literatura de cordel surgiu precisamente em um momento crítico da vida econômica e social nordestina. Essa região, outrora polo irradiador de riqueza através da cana-de-açúcar, perdeu a sua liderança política para os estados do sul, sobretudo depois do surgimento da economia cafeeira.

Esse panorama abalou profundamente a estrutura agrária da região, fazendo com que a estrutura colonial – sustentada pelo trabalho escravo – tivesse que se reorganizar, acarretando transformações sociais graves, ligadas às novas relações de trabalho entre os fazendeiros e os trabalhadores. Resultado: os conflitos não tardaram em eclodir, gerando violências de ambas as partes.

Como se tudo isso fosse pouco, a seca de 1877 flagelou completamente as populações do agreste e do sertão, desequilibrando ainda mais uma situação já por si só periclitante, para não dizer calamitosa. Populações inteiras foram forçadas a migrar para as cidades maiores em busca de trabalho inexistente, favorecendo o surgimento de bandos para assaltar e conseguir alimentos.

Sabe-se da escassez de chuvas no semi-árido desde os mais antigos documentos sobre a ocupação do sertão nordestino. As tribos indígenas, simplesmente transferiam-se para áreas mais úmidas ou próximas do litoral. Até meados do século XIX, os períodos de estiagem não constituíam um grave problema para os setores dominantes, pelas mesmas razões acima expostas, e também pelo fato de que muitos proprietários de terra possuíam outras fazendas em regiões mais úmidas, podendo, dessa maneira, transferir parte da população junto com o gado para essas localidades.

Esse painel mais ou menos equilibrado foi abalado de forma drástica, principalmente, a partir de dois fatores, como afirma Frederico de Castro Neves, em seu artigo “A seca na história do Ceará”, publicado no livro *Uma nova história do Ceará*:

A ocupação das terras próximas ao semi-árido por uma agricultura comercial tem dois momentos de intensificação: 1) a valorização das terras como bem econômico, provocada pela Lei de Terras de 1850, que, ao mesmo tempo, retirou das tribos indígenas

remanescentes o controle de algumas áreas protegidas por aldeamentos; 2) o impressionante avanço da cultura algodoeira por toda a província do Ceará, motivado pelo súbito aumento de preços no mercado internacional em função da Guerra da Secessão nos EUA. (NEVES, 2000, p. 79).

Terminada a guerra norte-americana, a pujança da cultura do algodão decaiu vertiginosamente. Os agricultores, endividados pela queda no comércio, perderam pouco a pouco a capacidade de manter a antiga ordem. E os governantes, por sua vez, não se aperceberam do enorme perigo que as transformações fundiárias causaram no equilíbrio entre o homem e a natureza. Resultado: quando a seca chegou e alastrou-se, hordas enormes de gente faminta migraram para as cidades, devastando tudo o que encontraram em seu caminho. «Segundo contemporâneos bem-informados, em um ano mais de 100 mil desses “invasores” esfarrapados ocuparam as praças, as ruas, as calçadas e o Passeio Público de uma cidade [Fortaleza] que procurava adaptar-se aos padrões civilizados dos grandes centros e que não contava com mais de 27 mil habitantes.» (NEVES, 2000, p. 82).

Os fazendeiros e comerciantes, temendo os saques, organizaram milícias particulares de jagunços. Concomitantemente, e em contraposição a isso, muitos desertores desses grupos paramilitares, juntamente com outras pessoas revoltadas pelos desmandos dos poderosos, assim como por questões de lutas entre facções familiares opostas, organizaram-se em bandos autônomos de cangaceiros, independentes dos proprietários rurais.

O surgimento da literatura de cordel coincidiu justamente com o nascimento do cangaço. E mais, este se tornou um dos temas preferenciais no gosto dos ouvintes, sendo possível supor que o fenômeno tenha contribuído enormemente para firmar essa literatura. «É notável, então, o desencadeamento de uma produção ampla e constante, voltada para os feitos de Antônio Silvino, e da qual se depreende um verdadeiro memorial. Na representação do cangaço, os poetas têm como horizonte um imaginário povoado de heróis antigos.» (TERRA, 1983, p. 81).

O fenômeno do banditismo não pode ser entendido sem a compreensão da estrutura social, econômica e, principalmente política, da região nordestina. Particularmente no sertão, como vimos anteriormente, devido às enormes distâncias e o consequente isolamento das grandes propriedades rurais, tornou-se imperativa a necessidade de cada grande fazendeiro organizar a sua milícia própria para defender não só os seus interesses diretos, como também os relacionados como os agregados que viviam nessas fazendas sob a sua proteção, como também das populações circunvizinhas, dependentes indiretamente desses

latifúndios. Havia, dessa maneira, certo código de honra⁹⁷ específico que caracterizava as relações sociais.

Mesmo não sendo o primeiro nem o último cangaceiro a atuar com seu bando por cima das leis (Lampião, o mais famoso de todos, viria depois), foi a partir de Antônio Silvino que os vários estados nordestinos, a despeito da incapacidade dos seus governantes de resolver o problema do banditismo, criaram o primeiro pacto, em 1912, para a sua captura. Representantes de cada Estado nordestino envolvido negociaram estratégias que permitissem «às forças policiais cruzarem as fronteiras estaduais, discutiam estratégias e trocavam informações. A despeito, porém, das afirmativas oficiais, os cangaceiros continuavam a devastar o interior praticamente a seu talante.» (LEVINE, 1997, p. 135). Somente a partir de 1930, com a sistemática penetração do sertão pelas tropas federais, pode-se extinguir esse tipo de banditismo.

Justamente nesse ambiente violento e inseguro surgiu um tipo de mentalidade na qual a valentia era o principal atributo necessário à sobrevivência. Viver é lutar, persistir, sobreviver. A mentalidade sertaneja vislumbrou na violência o meio mais eficaz de fazer justiça, principalmente nas distantes localidades fora do eixo de proteção do Estado. A honra adquire, dessa maneira, um valor extremamente importante, que só pode ser conservado mediante a vingança.

Afirmar peremptoriamente que as histórias de valentia são adaptações pura e simplesmente das velhas histórias orais trazidas pelos colonizadores portugueses, é esquecer (ou fazer de conta que não existe) todo um conjunto de práticas sociais consideradas hoje violentas, mas que eram a única forma de manter-se vivo, tanto fisicamente como psicologicamente. Onde não havia policiamento ostensivo, nem juízes capacitados (e ou comprometidos) para exercerem o devido apaziguamento das disputas, era perfeitamente natural que o sertanejo desenvolvesse formas específicas (e por que não dizer universais) de justiça baseadas em códigos de honra.

⁹⁷ É importante ressaltar que no sertão nordestino durante a primeira metade do século XX existia o que muitos historiadores chamam de código de honra entre os sertanejos e que julgavam por conta própria as ações ocorridas, pois as leis federais raramente eram aplicadas no interior, logo era e ainda é comum encontrarmos vinganças como forma de honra familiar na historiografia e também no texto jornalístico. ” (BARROS, Luitigarde Oliveira Cavalcanti. *A Derradeira Gesta: Lampião e Nazarenos guerreando no sertão*. Ed. Mauad / FAPERJ. RJ, 2000. *Apud* OLIVEIRA JR., Rômulo José Francisco. “Um cangaceiro na detenção: representações da imprensa recifense (1914-1937)”. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*. ANPUH/SP-USP, São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008, p. 4).

Por outro lado, não podemos descartar esses modelos literários tradicionais, outorgando unicamente ao ambiente hostil a primazia nas causas do surgimento dessas histórias envolvendo personagens (sejam bandidos ou homens de bem) que têm na valentia o seu principal atributo. Daí encontrarmos histórias no qual o herói, apesar do amor votado à sua escolhida, para cumprir o seu dever, mata o pai desta, a despeito de perder a mulher que ama.

Vários poetas souberam aproveitar de maneira hábil muitas narrativas antigas, mantidas pela boca das contadeiras de histórias, nas quais estas misturaram tradições as mais diversas, sejam europeias, orientais, africanas e ameríndias, tendo como espaços os reinos europeus ou africanos, como Portugal, Itália, Turquia, etc. No entanto, como bem salienta Renato Carneiro Campos, «encontramos comumente, nos folhetos, o rei substituído pelo senhor de engenho rico e poderoso, sempre perverso e protetor de criminosos. O rei substituído por senhores de engenho, e o filho mais moço por sertanejos valentes» (CAMPOS, 1977, p. 40), como na *História do valente sertanejo Zé Garcia*, do poeta João Melchíades Ferreira da Silva.

Nessa história, bastante popular e reeditada ainda hoje, a valentia do herói pouco se relaciona com lutas corporais, e sim na que relaciona-se com as lides da recolha do gado na época da apartação e da vaquejada, no qual Zé Garcia (a maneira das narrativas orais do ciclo do gado, diferindo apenas na exaltação do cavaleiro, e não do boi) consegue subjugar o boi Saia Branca, quebrando-lhe o “encantamento”:

Garcia pegou o touro
Na mão, a cauda enrolou;
Atirou-o de serra abaixo,
Deu-lhe um soco e derrubou...
A fama do barbatão
Nesse dia terminou.

Além do mais, a sua valentia se expressa (como nas histórias de príncipes que roubam princesas) na ousadia de fugir para casar-se com a filha de outro rico fazendeiro. Somente no final do romance, Zé Garcia vence uns cangaceiros que intentavam roubá-lo, duelando à faca com um deles. Vale salientar que Melchiades caracterizou nitidamente os cangaceiros como personagens malvados, mentirosos e desordeiros, ao passo que os fazendeiros e sua família (notadamente a classe alta) como moralmente superiores a esses. Já

os negros são representados ora como empregados subalternos, ora como rezadeiros e macumbeiros. Como bem salientou Renato Campos, normalmente os fazendeiros são representados nos folhetos como homens poderosos e maus, o que torna essa história bastante elucidativa da ideologia marcadamente reacionária e tradicional desse poeta paraibano.

Um último aspecto a considerar desse romance é, de um lado, a pintura representativa da cantoria, pondo em cena justamente o cantador Hugolino do Sabugi numa representação ficcional de um episódio real da vida deste poeta; e de outro, a citação do livro de Carlos Magno sendo lido por Zé Garcia nas suas horas de ócio, estabelecendo uma intertextualidade com a obra que iremos comentar a seguir. Vejamos essas passagens:

Mandaram levar, em carga,
A carne do barbatão;
Em casa de Manoel Feitosa
Cresceu a reunião:
Foram chamar os cantadores
Beira D'água e Mandapulão.

À noite, os dois cantadores
Discutiam, em cantoria;
Elogiaram os rapazes
A graça da montaria:
Dando viva ao capitão
Davam fama a Zé Garcia.

(...)
Sinforosa, Zé Garcia
Vive prestando atenção
No livro de Carlos Magno:
Lê até por distração...
Fala na princesa Angélica,
Como casou com Roldão!

(...)
Estava um rapaz louro,
Poeta novo e letrado,
Com uma viola na mão,

Cantando discurso rimado
 (Hugulino do Sabugi
 Felicitando o noivado).
 (Fortaleza: Tupynanquim Editora, 2004, p. 14-26)

Curiosa é a *História de José Colatino com o Carranca do Piauí*⁹⁸, no qual João Melchíades desconstrói as histórias tradicionais de valentões e corajosos. O protagonista é um rapaz corajoso que procura briga com todos, sendo invariavelmente vencido: «José voltou com dois anos / das fronteiras do estado / com noventa e nove surras / que o povo tinha lhe dado (...)». No entanto, de tanto apanhar e seguir procurando briga, um dia ele encontra um famoso valentão que, devido à empáfia do protagonista, bradando valentia, consegue ludibriá-lo, provocando a sua fuga por medo:

Carranca nunca ouviu
 falar em tanta vantagem
 José com noventa e nove
 se era morte ou pabulagem
 assombrou-se com os gritos
 pensando que era coragem

Assim, o protagonista consegue angariar, finalmente, respeito e fortuna, devido ao fato de ter restituído a paz e as propriedades usurpadas por Carranca, recebendo em troca muitos benefícios:

Ficou José Colatino
 como chefe respeitado
 entregou as terras tôdas
 que Carranca havia tomado
 e mandou prender Carranca
 que morreu sentenciado.

Após José Colatino

⁹⁸ As filhas do poeta-editor José Bernardo publicaram este mesmo folheto, substituindo na capa a palavra “combate” por “Estória”, no entanto, deixaram inalterado o título original no interior do folheto. No Dicionário de Almeida/Alves Sobrinho, aparece o mesmo folheto com os dois títulos, inclusive um grafado com “h” maiúsculo, levando ao equívoco de poder ser tomado como uma História. O que não corresponde à realidade, haja vista o fato do poema possuir apenas 53 sextilhas.

muito rico e respeitado
 escreveu para Chiquinha
 que viesse a seu chamado
 na cidade de Ueira
 foram viver descansados.

(FERREIRA, Editor-proprietário: Manoel Camilo dos Santos, s./d., p. 14)

De todos os poetas populares que narraram façanhas de cangaceiros, seguramente, Chagas Batista foi o mais importante de todos, como veremos em capítulo apropriado. Baseando-se em informações colhidas nos jornais da época e comparando-as com as informações obtidas diretamente da família do cangaceiro Antonio Silvino, o poeta capacitou-se mais do que qualquer outro do seu tempo, a tecer um retrato muito mais fiel e legítimo da vida desse cangaceiro. Todavia, não podemos nos esquecer de salientar que o poeta também narrou as façanhas de outro cangaceiro célebre – o Lampião – nos seguintes folhetos: *Os decretos de Lampião*, *A história do capitão Lampião*, *O Marco de Lampião* e *Os novos crimes de Lampião*.

Entretanto, Chagas Batista não foi o mais prolífico entre os poetas no assunto. Leandro Gomes, por exemplo, compôs mais de vinte obras sobre Antonio Silvino, entre as quais destacamos: *Como Antonio Silvino fez o diabo chocar*, *Antonio Silvino no juri – debate do seu advogado*, *Luta do diabo com Antonio Silvino*, *A ira e a vida de Antonio Silvino*, etc.

João Martins de Athayde, ao contrário, preocupou-se mais em narrar as façanhas do capitão Virgulino Ferreira – o Lampião, a saber: *Lampião em vila Bela*, *A morte de Lampião*, *A chegada de Lampião e Maria Bonita a Maceió e Corisco vingando o chefe*, *As proezas de Lampião*, *Proezas de Lampião na cidade de Cajazeiras*, *A entrada de Lampião acompanhado de 50 cangaceiros na cidade do Pe. Cícero*, *Lampião foi cercado*, *Monstruoso crime praticado por Lampião no sertão da Bahia* e *Novas proezas de Lampião*.

3.5 Folheto: a invenção de um “gênero editorial”

Como esclarecemos anteriormente, a literatura de cordel surgiu em um contexto urbano, a despeito da origem rural dos seus criadores. Somente nas grandes cidades o folheto popular pôde tornar-se possível, devido às condições materiais e técnicas para a sua confecção. E mais: foi somente a partir do contato com outros objetos impressos que o cantador de viola conseguiu visualizar a possibilidade de imprimir e vender as suas obras em

um novo veículo muito mais dinâmico e efetivo. Dessa forma, não havia mais a necessidade do cantador deslocar-se tantas vezes para exercer a sua profissão, pois contava com uma nova fonte de ingressos. O folheto popular surge e desenvolve-se utilizando os modelos de outro tipos de impressos existentes nas cidades onde havia uma “parque gráfico” plenamente desenvolvido e capacitado para absorver a demanda dos mais variados tipos de impressos, sejam periódicos, pasquins, panfletos, etc. Portanto, pensar a literatura de cordel é pensar também o folheto materialmente, operação fundamental à hora de entender a própria evolução desse fenômeno literário.

Como “gênero editorial”, um folheto de cordel dá a conhecer variados gêneros textuais em verso com características estruturais próprias: pelejas ou disputas poéticas, marcos, Abecês, pais-nossos e ave-marias; assim como formas textuais específicas como sextilhas, setilhas, décimas e, mais raramente, sonetos. Esses variados textos, diferentemente dos textos eruditos, não estão fixados de uma vez para sempre. Os folhetos, apesar de impressos, sobretudo nessa época de formação, estão a serviço da voz. É dentro de uma oralidade mista no qual há um entrelaçamento entre o oral e o escrito que o cordel deve ser compreendido. O folheto é uma espécie de lugar especial ou um entrelugar convergente de dois mundos diferentes, mas fronteiriços.

Daí, segundo o professor Jean-François Botrel, em seu em seu ensaio “El género de cordel”, publicado na antologia *Palabras para el pueblo, Vol. I – una aproximación general a la literatura de cordel*, o cordel é um gênero “transgenérico” que não pode ser cabalmente entendido fora do seu ambiente, pois encontrando-se o cordel «en una encruzijada de textos, formas y prácticas y no se puede disociar de su ambiente: la perspectiva há de ser necesariamente ecológica.», (BOTREL, 2000, p. 43).

Concomitantemente à “invenção de uma literatura”, inventou-se também um suporte, sobretudo «a partir dos anos 20 [quando] seleccionou-se um *corpus* de folhetos reeditáveis, constituído principalmente por romances, mas também por algumas pelejas.» (TERRA, 1983, p. 33). Esse processo dialético entre um texto estabelecido por sucessivas reedições em folhetos contendo uma única história integral foi o responsável pelas características próprias que os folhetos adquiriram desde as primeiras décadas do século passado, até os nossos dias.

Inegavelmente, como salientou Chartier, um texto não existe sem um suporte material que lhe dê visibilidade concreta. Frequentemente menosprezado, esses suportes influenciam profundamente na maneira como cada texto será apreendido pelo leitor. Quando cantam um folheto, a voz é o suporte da palavra portadora de sentido. O contador de histórias

orais ou o cantador de viola, ou até mesmo o cordelista, sabem perfeitamente utilizar esses dois suportes (o impresso e o oral) para a melhor eficácia na compreensão da mensagem que ora pretendem comunicar. Cada tom, cada inflexão de voz, cada silêncio, cada gesto do corpo tem uma função importante no processo de difusão da obra poética impressa.

Além do mais, paralelamente, as capas e contracapas são também elementos distintivos fundamentais do folheto. Naquela, as ilustrações exerceram uma função extremamente importante na medida em que a sua iconografia específica garantia a rápida apreensão por parte dos leitores da natureza temática veiculada pelo folheto; e nesta, veiculou-se um determinado tipo de propaganda comercial necessária tanto aos poetas, editores e ao público em geral à hora de distribuir, comercializar e comprar os folhetos de cordel.

É por esse motivo que qualquer pessoa que viaje pelo Nordeste ou frequente a Feira de São Cristóvão, no Rio de Janeiro; ou até mesmo o Largo da Concórdia, onde se situa a feira do bairro do Brás, em São Paulo, por exemplo, facilmente reconhece uns “livrinhos gozados” de poucas páginas, capas coloridas e ilustrações toscas como um tipo de publicação popular de origem nordestina. É justamente por essas características externas do suporte que a maioria das pessoas distinguem a literatura de cordel, sendo a sua “marca registrada”.

Essas características distintivas conformaram-se através de um processo histórico sedimentado no período de formação ora estudado. Leandro Gomes de Barros, João Martins de Athayde e Chagas Batistas, cada um a sua maneira, foram os criadores dos folhetos de cordel enquanto veículo privilegiado de expressão de uma poética popular com características próprias e de criação eminentemente nordestina e brasileira, de acordo com as condições sócio-econômicas de cada um desses poetas. Claro que coube a Athayde um papel mais destacado nesse processo, posto que como um autêntico empresário, ele preocupou-se sobremaneira com os aspectos materiais dos folhetos enquanto produto comercial.

Toda uma diversidade de práticas editoriais e comerciais plasmou inúmeras estratégias que, inversamente, geraram novas práticas num processo dialético extremamente rico e que vale a pena ser analisado, mesmo que sucintamente, dada a natureza histórica do nosso trabalho.

3.5.1 As estratégias editoriais e comerciais

O folheto popular, de certa forma, adaptou estratégias editoriais e comerciais importantes já utilizadas pelos editores estrangeiros sediados na então capital do Brasil – o

Rio de Janeiro. As editoras Lammert e Garnier, até as duas primeiras décadas do século XX, por exemplo, possuíam em seu catálogo coleções de livros econômicos e baratos. Como bem salientou Carlos Haag, em “Ler era uma sensação”, ao invés de «capas luxuosas, edições com capa brochada, papel de baixa qualidade, tiragem elevada e muitos desenhos. Vale lembrar: a expressão “livro popular” não se ligava ao seu conteúdo, mas ao seu formato, barato e acessível.» (HAAG, Disponível em: www.revistapesquisa.fapesp.br. Edição impressa 108 – Fevereiro de 2005, acessado em 6/8/2010).

Como homens do seu tempo, os poetas populares marginalizados pelo sistema econômico vigente, ao migrarem para as cidades maiores, viram-se obrigados a comercializar de forma informal e ambulante as suas criações poéticas. Para tanto, valeram-se de variadas estratégias desenvolvidas a partir da própria experiência empírica, assim como se apropriando de estratégias já plenamente testadas pela mídia jornalística impressa da época, sobretudo a dos pasquins e dos folhetins publicados nos rodapés dos principais jornais. Entre elas, a publicação seriada, copiadas dos folhetins publicados nos rodapés dos jornais; e sua posterior reunião em um único volume ou história completa, serão uma das características fundamentais dos folhetos publicados nessa primeira fase do cordel.

Abaixo tentaremos evidenciar a inteligência comercial aliado a um censo de oportunidade característico daqueles poetas que tiveram que desbravar sozinhos um terreno árduo e nunca antes trilhado, mostrando que o povo sempre encontra “brechas” dentro de um sistema fechado e de poucas oportunidades como o era o sistema econômico das primeiras décadas do século passado. Mesmo não tendo consciência plena de qualquer tipo de ideologia (em muitos casos até reforçando a ideologia dominante), o simples fato de compor, publicar e vender folhetos, por seu caráter popular, absolutamente informal e marginal, mesmo não tendo implicações políticas, essas ações já eram por si mesmas uma maneira de quebrar estruturas de dominação arcaicas, na medida em que homens pobres puderam tornar-se trabalhadores autônomos, donos de sua força de trabalho, portanto, livres da exploração capitalista.

3.5.1.a A publicação seriada em “volumes”⁹⁹

⁹⁹ «Cuerpo material del libro encuadernado; puede constar de uno o más tomos, de forma que una obra con un número determinado de volúmenes puede constar de más tomos que volúmenes. Proviene del latín *volvere* («arrollar»), porque los antiguos rollos de papiro o pergamino, que a veces llegaban a alcanzar 25 m de largo por 70 cm de ancho, se enrollaban alrededor de varilla. Suelen numerarse con cifras romanas.» (SOUSA, 1981, p. 277).

Como constatou a professora Ruth Terra, os romances ou histórias, de maior número de estrofes, «eram publicados comumente em “volumes”, termo utilizado pelos poetas para designar cada um dos episódios impressos no final de diferentes folhetos». Essas obras somente passariam a ser publicados num só folheto de 16, 24 e 32 páginas a partir de 1917. «A publicação de romances em diversos folhetos, revela a influência dos jornais do período, que publicavam folhetins, à moda dos jornais franceses.» (TERRA, 1983, p. 24).

A esmagadora maioria dos folhetos publicados por Leandro Gomes possuía dezesseis páginas, portanto, essa estratégia de publicar longos poemas em volumes também era decorrente dessa limitação, principalmente para aqueles poetas como Leandro que não eram donos de gráfica-editora, não possuindo, portanto, um capital suficiente para publicar longos romances em folhetos de 24, 32 e 48 páginas. Daí a possibilidade de que esses poemas fossem compostos paulatinamente à medida que iam sendo publicados, dependendo da aceitação do público, exatamente como os folhetins românticos publicados nos jornais; ou ainda, em se tratando de um poema já inteiramente composto, a publicação em partes era uma forma de garantir a venda de um número maior de folhetos. Geralmente, havia um ou dois poemas mais curtos, seguidos dos poemas maiores, como *O boi misterioso* (publicado em 5 volumes), no qual a quarta parte saiu junto com *As orphãs do Collegio da Jaqueira no Recife*; e a quinta publicada com *A morte do bicheiro*, onde consta o seguinte aviso no final da história do boi: «Findar-se-a na disputa do nova-seita com o urubú.» (Recife: Tipografia do Jornal do Recife, s.d. p. 16).

Sem pretender citar todos os romances seriados de Leandro, a seguir ilustramos mais alguns exemplos: *A vida de Cancão de fogo e seu testamento* (2 volumes de 32 páginas), *A mulher roubada* (em 2 volumes de 16 páginas, sendo o primeiro publicado junto com *O gênio das mulheres*, *Um beijo áspero* e *Ave Maria da eleição*; e o segundo com *Os dez réis do governo*, datados de 1907) e *A história de João da Cruz*, publicado em 4 volumes de 16 páginas, junto com outros poemas.

Ao analisar os folhetos dessa época, a prof^a Ana Maria de Oliveira Galvão concluiu que 64,9% dos folhetos traziam mais de um poema. O que a levou a inferir que o público leitor visado pelos poetas populares era muito mais letrado do que se supõe, pois para este seria fácil localizar a história que estava lendo em vários volumes. Mas para o leitor semi-analfabeto, «como parece se caracterizar aquele dos folhetos a partir de meados da década de 30, provavelmente era mais difícil localizar a sequência de uma história publicada em meio a outras, em um mesmo livreto.» (GALVÃO, 2001, p. 54). Esse tipo de leitor mais proficiente estava acostumado a ler histórias fragmentadas nos rodapés dos principais jornais

– os folhetins. Além do mais, tinha a sua disposição toda a sorte de impressos seriados, como pasquins e jornais diários, semanais e mensais.

Apesar da abundância de folhetos contendo vários poemas diferentes, assim como outros em partes, publicaram-se também muitos folhetos contendo um só poema longo. Difícil é saber se estes foram publicados primeiro inteiros ou em partes. O mais provável, devido à enorme profusão dos folhetos múltiplos, por assim dizer, é que esses folhetos de uma única história foram publicados na íntegra depois da sua publicação fragmentária. Outra pista para essa conclusão reside no fato de autores como Leandro Gomes de Barros explicar na capa tratar-se da “história completa”, indicando a sua prévia publicação seriada. Este é o caso, por exemplo, do folheto *A força do amor* (completa).¹⁰⁰

João Athayde também utilizou esse tipo de estratégia, porém com menos proficuidade que Leandro Gomes. A obra *Um amor impossível* foi publicada em dois volumes, de 32 páginas cada, no qual a primeira parte rematou-se com uma estrofe de ligação convidando o leitor a ler o próximo fascículo para saber o desfecho da história. Eis a estrofe final:

Agora leitor amigo
deixo uma interrogação,
leia o segundo fascículo
para vêr quem ganha a questão
o duque Bran ou Argel,
qual dos dois terá razão?

(ATHAYDE, Juazeiro: tipografia São Francisco, 1951, p. 32).

Outros exemplos de Athayde: *Mabel ou lágrimas de mãe*, *Amor de perdição*, *História de um pescador*, *Uma noite de amor*, *Romance do príncipe que veio ao mundo sem ter nascido*, *A condessinha roubada*, *A filha do bandoleiro*, *O amor de uma estudante ou o poder da inteligência*, *O lobo do oceano*, *O prêmio do sacrifício ou os sofrimentos de Lindóia*, *Elzira, a morta virgem* (todos estes publicados em 2 volumes de 32 páginas) e *O Romance do sentenciado*, no qual 1º volume saiu com 48 páginas e o 2º, com 56.

Também Chagas Batista publicou em 2 volumes *A história de Antonio Silvino*. O

¹⁰⁰ “A maioria dos romances de Leandro Gomes de Barros foi assim publicada: *A órfã*, 1906, apareceu em 3 folhetos e foi posteriormente reunido em um só com o título *A órfã abandonada*, 24 páginas. *O Reino da Pedra Fina*, publicado em 5 folhetos em 1909/10, foi reunido em 1919, com o título *O verdadeiro romance o Reino da Pedra Fina*, 48 páginas *Vingança de um filho*, publicado em 6 folhetos, em 1913, não localizado em um só folheto, etc.” (TERRA, 1983, p. 143).

primeiro volume saiu junto com o poema de acontecido *O desastre do Aquidabã*, com 16 páginas; e o segundo junto com *As vítimas da crise*, com igual número de páginas.

Somente após a morte de Leandro Gomes, as suas histórias passaram a ser definitivamente publicadas na íntegra. Pedro Batista e o seu irmão Chagas Batista, da Popular Editora, iniciaram esse processo de solidificação durante os poucos anos que detiveram em seu poder os direitos de publicação da obra leandrina. Após a passagem desses direitos às mãos de Athayde, é que se fixou a publicação em um único folheto de histórias integrais, constituindo-se como norma até os dias atuais. Obviamente, Athayde somente pode realizar essa mudança significativa a partir do momento em que essas histórias tornaram-se “clássicas”, sendo amplamente conhecidas por todos. Esse sucesso garantia, antes de tudo, o retorno do alto investimento necessário à sua publicação em um volume único.

Foi, portanto, Athayde o único editor que reunia as condições econômicas necessárias a uma tão dispendiosa empresa. Em contrapartida, essa simplificação do folheto enquanto um produto que veiculava uma única e definitiva obra favoreceu ainda mais o sucesso dessas histórias, devido a que esse novo formato facilitava justamente a manipulação por parte de um público menos letrado, despreparado, portanto, para manusear folhetos seriados. Ampliando o público-alvo, o cordel deslocou-se das grandes cidades, abarcando a zona rural dos diversos estados do Nordeste, sendo responsável pela popularização do folheto, tornando-o um objeto impresso de “grande circulação”, contribuindo para o exponencial crescimento dessa atividade comercial.

Afora a publicação seriada em volumes, muitas histórias de sucesso foram ampliadas com novos episódios. Há casos em que a ampliação acontece em um único episódio, como n'*O rei miséria*, continuado n'*Os filhos do rei miséria*, de Leandro Gomes. Há também casos em que determinados personagens, ao adquirirem tamanha simpatia ante o público, recebem desdobramentos narrativos os mais criativos. É o caso de João Leso e Cancão de fogo, ambas as criações do mesmo poeta, inspiradores das seguintes obras: *Como João Leso vendeu o bispo*, *Como João Leso tornou a iludir o bispo*, *Viagem de João Leso à serra do céu (Uma quengada que lhe rendeu 132 contos de reis)*, *João Lezo e o Pirarucu*, *A vida completa de João Leso (superior a Cancão de fogo)*, *A vida de Cancão de Fogo*, *O testamento de Cancão de fogo* e *A vida de Cancão de fogo e o seu testamento*.

Doutra forma, determinadas personalidades públicas importantes, detentores de um alto carisma junto às classes pobres, foram copiosamente explorados em inúmeros episódios, seja através de narrações biográficas; seja através de narrativas em parte inventadas, em parte retiradas dos jornais, como é o caso do Padre Cícero do Juazeiro e dos

cangaceiros Lampião e Antônio Silvino. Determinados poetas especializaram-se em relatar em suas obras a vida dessas celebridades. Chagas Batista e Leandro, por exemplo, publicaram muitas obras sobre Antônio Silvino. João Athayde preocupou-se mais com Lampião. Todos, enfim, teceram estórias sobre o taumaturgo de Juazeiro. Na verdade, todos os poetas sentiam a necessidade de acompanhar de perto as glórias e os infortúnios de pessoas famosas, já que elas constituíam uma fonte de ingressos bastante considerável.

Somente a partir da constante interação com o seu público é que os poetas obtiveram a possibilidade de perceber a viabilidade ou não de ampliar os episódios de determinadas histórias ou personagens de sucesso comprovado pela demanda, ou ainda “historiar”, a sua maneira, as vicissitudes profissionais e pessoais dos homens mais influentes em cada tempo e lugar.

3.5.1.b Dos folhetos múltiplos aos folhetos de uma só história

Ainda como decorrência da limitação dos folhetos acima exposto, é bastante plausível conjecturar que, em várias ocasiões, a estratégia de publicar em vários volumes uma determinada história, sobretudo nos casos em que ela não estava inteiramente composta, possibilitou o surgimento de espaços que deveriam ser preenchidos com poemas de menor envergadura. Sem a menor sombra de dúvidas, Leandro Gomes foi o poeta que mais recorreu a essa estratégia.

Exemplo disso é o folheto múltiplo *A mulher na rifa - Vaccina para não ter sogra - Noite Phantastica - Chromo*, este último um soneto setissilábico, mostrando que o poeta também conhecia esse gênero clássico, cultuado com profusão e destaque por um conterrâneo e contemporâneo seu – Augusto dos Anjos¹⁰¹. Além desse folheto múltiplo contendo 4 obras, outros dois foram publicados por Leandro, a saber: *O povo na cruz – Mosca, pulga e percevejo – Se algum dia eu morrer – A intriga da aguardente e O azar e a feiticeira – A orphã – Sonho de ilusão - Sonho de um português* (2º vol.).

Claro que tanto Chagas Batista como Athayde também publicaram uma ou mais

¹⁰¹ “Augusto de Carvalho Rodrigues dos Anjos (20/4/1884, Engenho do Pau D’Arco, Vila do Espírito Santo, PB;12/11/1914, Leopoldina, MG) – Sob mais de um aspecto, A. dos A. constitui um “caso” na literatura brasileira. Em primeiro lugar, pela intrigante popularidade do *Eu e Outras poesias*, que, a despeito (ou por causa) da crueza dos temas e da rebarbativa linguagem científica, já alcançou mais de trinta edições, sendo de notar que só recentemente começou o livro a merecer a devida atenção da crítica. Depois, pela singularidade mesma da sua poesia, na qual o parnasianismo-simbolismo (residual no período sincrético a que historicamente pertence A. dos A.) se transfigura, paroxisticamente, num expressionismo *sui Generis*, que antecipa algumas das “descobertas” modernistas” (*Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969, p. 35)

obras num mesmo folheto, esse tipo de procedimento não foi exclusivo de Leandro Gomes. O que sim ficou claro a partir do cotejamento dos folhetos desses poetas, é que Leandro utilizou essa estratégia de maneira muito mais ampla que os demais. No máximo, entre os outros poetas, encontramos folhetos contendo duas obras, a esmagadora maioria compunha-se de uma única obra. Isso demonstra que o leitor ideal buscado por Leandro Gomes era eminentemente urbano, alfabetizado (ou semialfabetizado). Veículo de uma grande variedade de gêneros e formas textuais, os seus folhetos múltiplos ofereciam muito mais opções de leitura.

Aproximadamente 90% dos folhetos publicados pelo poeta de Pombal possuíam mais de uma história ou poema. Aproximadamente 54 folhetos possuíam 2 histórias; 20 folhetos, 3 histórias; e 4 folhetos, 4 histórias. Encontramos apenas 5 romances de 32 páginas e 3 de 48. Evidenciando que o padrão utilizado por Leandro era o folheto de 16 páginas. Encontramos apenas 3 folhetos de oito páginas em sua bibliografia.

Athayde, ao contrário, cerca de metade dos folhetos que publicou possuía entre 24 e 48 páginas. Apenas encontramos três folhetos com mais de uma história, são eles: *O bataclan moderno - O azar na casa do funileiro* (a segunda história, aliás, é de autoria de Leandro Gomes); *História de um homem que teve uma questão com Sto Antonio – Discussão de um creoulo com um padre*; e o *Martelo de José Duda e Joaquim Francisco em Itabaiana – Germano e Mufumbão – 4 poetas glosando: Ugulino, Romano, Nogueira e o velho Mufumbão*, todos contendo 16 páginas.

Chagas Batista, como Athayde, pouco recorreu a esse artifício editorial, publicando apenas três folhetos duplos, a saber: *Resultado da revolução de Recife - O enterro da justiça*, *A morte de Cocada e a prisão de suas orelhas – Política de Antonio Silvino* e *A história de Antonio Silvino (novos crimes) – A formosa Guiomar*, todos também contendo 16 páginas.

É por esse motivo que consideramos o momento da morte de Leandro Gomes, em 1918, como um marco crucial no processo de constituição do folheto enquanto suporte privilegiado de uma única e definitiva obra. Este sim um acontecimento de suma importância em todo o processo de popularização da literatura de cordel nordestina, fazendo-a expandir-se consideravelmente por todas as outras regiões brasileiras. Somente a partir do momento em que as histórias fragmentadas em volumes publicadas por Leandro obtiveram um sucesso inquestionável, é que foi possível a sua reunião em um único folheto.

Queremos mostrar com isso como as mudanças no suporte material dos folhetos influenciaram o sucesso da literatura de cordel. Não foram, portanto, apenas fatores de ordem

textual e sócio-cultural que tornaram o folheto de cordel um veículo privilegiado e capaz de movimentar uma gama tão grande de representações e práticas de leitura.

3.5.1.c Os títulos das obras e suas funções

Como vimos observando, nada no cordel é gratuito e desvinculado de práticas concretas estritamente ligadas à vida social. Por isso, a maneira pela qual os poetas populares titulavam as suas obras não foge a esse pressuposto. Uma vez modificando os títulos, por redução ou ampliação; outras vezes utilizando os títulos como “pregão” de feira, narrando sucintamente o enredo das histórias, as funções desse aparente procedimento textual influenciaram e, ao mesmo tempo, foram influenciados pelas condições materiais de produção, comercialização e fruição da obra de cordel.

História de amor bem ao estilo romântico, *A força do amor ou Alonso e Marina* ou simplesmente *A força do amor* (história completa), é suficiente para ilustrar uma estratégia utilizada amiúde pelos cordelistas: a de publicar as mesmas histórias com nomes ligeiramente diferentes, seja por acréscimo ou por diminuição, podendo, inclusive, ocorrer divergências entre o título da capa e o título que encabeça a primeira página de um mesmo folheto. Outros exemplos: *A história do estudante que se vendeu ao diabo*, ou simplesmente *O estudante que se vendeu ao diabo*, de João Martins de Athayde; *História de José Colatino com o Carranca do Piauí* ou *Combate de José Colatino com o Carranca do Piauí*, de João Melchíades Ferreira. e, para finalizar, *História de Júlio Abel e Esmeraldina* ou apenas *História de Esmeraldina*, de Chagas Batista.

Isso demonstra que os títulos das obras nunca estavam fixados com precisão, já que uma mesma obra podia receber diferentes nomes, dependendo da necessidade ou da conveniência tanto mercadológica quanto técnica, pois às vezes, faltavam certos tipos de letras, provocando sutis mudanças. Esse tipo de mudança também ocorria, às vezes, quando o folheto era impresso em outras editoras, como no caso da *História do valente sertanejo Zé Garcia* que, ao ser editado pela Editora Guajarina, de Belém do Pará, em 1938, recebeu o título de *História sertaneja do valente Zé Garcia* (completa).

Essa estratégia tinha a dupla função de atrair todo tipo de público, tanto novo como antigo, pois, de um lado, dava a impressão de tratar-se de uma nova história; e de outro, remetia, pela similaridade, a uma história já conhecida e de sucesso comprovado, favorecendo a sua aceitação entre os leitores familiarizados com a história; seja porque já a tivessem lido-escutado, em parte ou na íntegra, seja porque já tivessem ouvido falar da história, apenas.

Todas essas estratégias são por todos nós conhecidas, já que continuam sendo usadas pelas agências modernas de publicidade, quando lançam produtos novos ou simplesmente empreendem campanhas publicitárias de produtos conhecidos. Isso mostra a inteligência e o censo prático dos poetas, pois ao viverem exclusivamente da venda dos seus folhetos, procuravam sempre novas estratégias para seguir vendendo seus produtos e poder sustentar dignamente a sua família.

Outra característica dos títulos que demonstra a sua função comercial relaciona-se com o tamanho exagerados dos sintagmas nominais tituladores, sobretudo pela utilização da conjunção alternativa “ou”. Geralmente, a primeira parte do título remetia ao assunto ou tema, seguido de uma especificação ou explicação mais detalhada da natureza da história ou os nomes dos personagens, como na obra *O mal se paga com bem ou Rosa e Lino de Alencar*, de Leandro Gomes. Outras vezes, no entanto, dava-se o contrário, como *A princesa Rosamunda ou a morte do gigante*, de José Pacheco. Havia ainda títulos inteiramente autoexplicativos descrevendo sumariamente o enredo da história, como *O efeito da passagem do eclipse total do sol e o alarme dos que ainda não tinham visto o fenômeno*, de João Athayde; ou então *O exemplo da vaca que deu sangue em lugar de leite na fazenda Poço Branco*, de Chagas Batista.

Essa variedade de estratégias somente pode ser devidamente entendida quando vislumbramos a situação concreta de venda dos folhetos ao “ar livre”, isto é, em feiras, mercados públicos e outros locais com grande fluxo de gente. Esses títulos cumpriam a função clara de chamar a atenção dos ouvintes-leitores, à maneira dos pregões típicos das feiras. Sem esquecer, ainda, a sua função denotativa nos contextos em que, depois de comprados, esses folhetos eram lidos em família ou em grupos maiores, favorecendo o entendimento por parte do público ouvinte. Dessa forma, as práticas efetivas de comercialização e leitura-audição determinaram a estrutura prolixa dos títulos, sendo, portanto, o resultado de estratégias e práticas próprias do sistema de produção, comercialização e leitura do cordel.

Outro aspecto também interessante que encontramos nos títulos refere-se ao ato aparentemente fortuito de nomear os personagens e os espaços onde ocorrem essas histórias. É por todos sabido a importância que os nomes possuem em todas as culturas. Antigamente, a escolha de um nome era um ato extremamente importante. Hoje, infelizmente, essa prática consiste simplesmente em homenagear parentes, amigos ou pessoas importantes, como os santos ou as estrelas do cinema e da televisão. Poucas são as pessoas que se preocupam em saber a origem e o significado do seu nome.

A antroponímia e a toponímia, como ramos da Onomástica, segundo Patrícia de Jesus Carvalhinhos, em seu artigo “A origem dos nomes das pessoas”, publicado na Revista Eletrônica de Linguística *Domínios de Linguagem*, estudam os nomes próprios das pessoas e os nomes dos lugares. Um «nome próprio tem como função registrar atitudes e posturas sociais de um povo, suas crenças, profissões, região de origem, entre outros aspectos.» (CARVALHINHOS, 2007, Ano 1, nº 1).

Já os nomes de acidentes geográficos e lugares, também possuem uma importância enorme como “testemunhos históricos” da vida social de determinados grupos, de acordo com a especialista em toponímia brasileira, Maria Vicentina Dick. Complementando esta especialista, a profª Marilze Tavares, em seu artigo “Língua e Cultura: considerações sobre a motivação de nomes geográficos indígenas”, publicado na revista *Raído*, «os nomes carregam consigo um valor que vai muito além do próprio ato da nomeação e assegura que se a toponímia situa-se como a “crônica” de um povo, gravando o presente para o conhecimento das gerações futuras, o topônimo é o instrumento dessa projeção temporal.» (TAVARES, jul./dez. 2009, p. 96).

O eminente linguísta e escritor italiano Humberto Eco, certa vez, afirmou que nunca se sentiu «à vontade com os nomes próprios brasileiros. [Eles] Desafiam qualquer dicionário onomástico e só existem naquele país.» (*Apud* MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. “Os nomes e sua possível motivação”. In: *Revista da Universidade Severino Sombra*, p. 696). E é mesmo verdade isso. Existem nomes que de tão estapafúrdios parecem mentira, como o famoso “Um dois três de Oliveira quatro”. Outros menos exóticos são compostos a partir dos nomes do pai e da mãe, como Francineide (Francisco + Neide) etc.

Na língua falada e corriqueira, o brasileiro adora colocar apelidos derivados de alguma característica física de aparência ou até comportamental, como Ronaldão, Mané Mole, Maria Taboca etc. Com frequência, esses apelidos conotam exatamente o contrário do que enunciam, como no caso em que alguém de estatura elevada recebe o apelido de Zé Pequeno. Outras vezes, segundo Maria Jandira Ramos, em seu artigo “A nomeação motivada nas histórias de cordel”, publicado nos *Estudos em Literatura Popular*, o «acréscimo do nome do esposo(a), do local de nascimento ou residência, da profissão, não deixa de ser também um tipo de motivação como em: *Marieta de Osvaldo*, *João do Boqueirão*, *Zé Sapateiro*.» (RAMOS, 2004, p. 536).

Com muita criatividade, alguns poetas inventaram determinados nomes que cumpriram uma função extremamente importante. Atitude, aliás, igualmente utilizada pelos escritores modernos e antigos, sobretudo os romancistas. Segundo Vítor Manuel de Aguiar

Silva, «O nome é um elemento importante na caracterização da personagem, tal como acontece na vida civil em relação a cada indivíduo». Essa caracterização fornece determinados indícios, «como se a relação entre o significante (nome) e o significado (conteúdo psicológico, ideológico, etc.) da personagem fosse motivada intrinsecamente.» (SILVA, 2000, p. 704-705). E de fato, escritores brasileiros como José de Alencar e Jorge Amado recorreram a esse tipo de estratégia. Alguns críticos acreditam que a personagem Iracema do romance homônimo de Alencar, é um simples anagrama da palavra “América”. O personagem Quincas Berro d'água, do romance *A morte e a morte de Quincas Berro D'água*, é um apelido colocado no protagonista em virtude do seu vício de beber aguardente.

Essa motivação na escolha dos nomes obedece a determinadas pautas, dependendo do tipo de história ou do gênero textual, isto é, quando se trata, por exemplo, de um romance de amor ou sofrimento, a escolha dos nomes pauta-se por nomes esteticamente interessantes, muitos deles de origem estrangeira. Quando, ao contrário, trata-se de uma peleja, no qual os contendores envolvidos são personagens fictícios, essa escolha adquire muito mais liberdade inventiva pela utilização frequente de apelidos ou alcunhas. Obviamente, essas escolhas léxicas viabilizam uma maior visibilidade dos títulos estampados nas capas que, junto com a ilustração, compõem um quadro icônico-textual de fundamental importância no momento em que os próprios poetas, ou os folheteiros vendedores, cantam ou recitam o título das histórias, obtendo assim a atenção do público ouvinte.

Leandro Gomes, no romance *A filha do pescador*, escolheu um nome de origem hebraica – Amon (Deus de Judá) - para o pai da personagem principal – Argentina. Inclusive, no próprio texto, o autor esclarece a motivação para a escolha do nome da protagonista: «Depois dum mês e dez dias / foi batizada a menina / por têr a cor muito alva / teve o nome de Argentina / seus padrinho de batismo / foram Amon e Agarina.» (Juazeiro do Norte: Tip. São Francisco, 1975, p. 6). Notamos também que a escolha de um nome hebreu está em perfeita sintonia com o espaço onde se desenrola a narrativa – a Palestina.

João Athayde, por outro lado, inventou nomes bastante exóticos para os seus cantadores. Geralmente, esses nomes eram compostos pelo nome próprio acrescido de um apelido. Esse apelido era motivado por razões físicas, psicológicas ou toponímicas. Na *Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Cobra Verde*, o segundo contendor é fictício, já o primeiro foi um «cantador cearense do Crato falecido antes de 1930.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 139). Como vemos, os apelidos agregados ao nome fazem alusão, por analogia semântica, às qualidades de dois conhecidos animais – um felino e outro réptil: o primeiro é conhecido pela sua agilidade motora; o segundo, pela capacidade de mover-se

rápida e sorrateiramente, iludindo assim os seus oponentes.

Seguramente, o cantador fictício mais famoso é Zé Pretinho do Tucum, inventado pelo poeta piauiense Firmino Teixeira do Amaral, cunhado do Cego Aderaldo, cantador cearense que utilizava uma rabeca como instrumento de acompanhamento. Alguns apologistas afirmam que a *Peleja do Cego Aderaldo com Zé Pretinho do Tucum* foi criada por Firmino para promover o cantador cearense. De acordo com Almeida/Alves Sobrinho, na fila dos cantadores fictícios encabeçados por Zé Pretinho, figuram alguns nomes totalmente motivados por razões as mais diversas, como Ulisses Bahiano, inventado também por Athayde na peleja com Zé do Braço; Zé Enfeitado, Manoel Tromba Suja, João Gogó, Luiz Tungão, «João Cabeludo, Zé Andorinha, Maria Roxinha, Zé Povo, Dona Crise e o Diabo, este discípulo de cantoria de Riachão e Rio Preto com quem entrou em contendas na segunda metade do século passado.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 62).

Com relação aos nomes dos lugares, ocorre a mesma lógica. Sobretudo quando querem nomear reinos distantes e fantásticos, onde vivem príncipes e princesas, reis, rainhas e monstros quiméricos, os poetas deixam-se levar nas asas da imaginação e do sonho. Vamos aos exemplos: *O prisioneiro do castelo da rocha negra*, de João Athayde; *O reino da Pedra Fina*, de Leandro Gomes; *O sino da torre negra* e *O enfeitado de Orion*, de Delarme Monteiro; *História do reino do Meio Dia e a moça pobre*, de João Melchíades Ferreira e a *História do príncipe do reino do Barro Branco e a princesa do reino do Vai Não Torna*, de Severino Milanês da Silva.

Esses são apenas alguns exemplos colhidos nas obras de alguns poetas da fase que ora estudamos. Como podemos perceber, todos os poetas populares tinham especial preocupação em nomear os seus folhetos, pois sabiam da influência que os títulos exercem sobre a mente dos seus potenciais leitores e ouvintes, sobretudo. Longe de ser uma atitude ingênua, os títulos motivados cumpriam a função específica de diferenciar as obras e individualizar os seus autores, favorecendo o reconhecimento e o sucesso dos seus autores junto ao público e junto aos seus pares. Além do mais, ao nível da narrativa, a nomeação motivada «mantém a tensão na história do folheto, motivando sempre e cada vez mais o leitor (ouvinte), através da arquitetura linguístico-poética dos versos e de um admirável toque de humor e sarcasmo.» (RAMOS, 2004, p. 547).

3.5.1.d A contracapa como “página editorial”

Ainda dentro das estratégias comerciais utilizadas pelos poetas populares,

encontramos um espaço especial dentro da economia do folheto – a quarta capa ou simplesmente contracapa. Autêntica “página editorial”, na acepção do prof. Mark Curran, este autor identificou dez categorias temáticas utilizadas pelos poetas, a saber: propaganda poética do poeta-editor; declarações dos direitos autorais; propaganda comercial paga ao poeta-editor; propaganda política paga ou voluntária; orações atribuídas ao padre Cícero de Juazeiro; homenagens feitas pelo poeta-editor; propaganda de horóscopos e astrologia popular; dados biográficos dos poetas, condecorações e aniversários deles; notícias e propaganda das organizações poéticas e declarações sobre as qualidades estéticas da poesia.

Essas categorias encontradas na pesquisa do professor americano, no entanto, não esgotam a multiplicidade de estratégias utilizadas pelos poetas, até porque, frequentemente, como veremos abaixo, havia a utilização simultânea dessas categorias em um único folheto. Além do mais, algumas delas somente foram utilizadas pelos poetas a partir dos anos 50, quando foram criadas em Salvador as primeiras associações de poetas e cantadores populares.

Em nosso período de estudo, Leandro Gomes de Barros foi o primeiro poeta-editor a imprimir e comercializar a sua própria obra. Chagas Batistas, seu genro, além de poeta-editor, foi também editor-proprietário, por um curto período de tempo, da obra de Leandro. Podemos afirmar o mesmo sobre João Athayde, com a ressalva de que este deteve os direitos da obra de Leandro durante mais de vinte anos, vendendo-a posteriormente. Sem esquecer Pedro Batista, irmão de Chagas Batista, que foi simplesmente editor e agente-revendedor da obra de muitos poetas populares.

Dessa forma, podemos delinear quatro possíveis categorias a partir da relação entre poetas e editores: o poeta-editor que imprime os seus próprios folhetos, tornando-se um poeta próspero que possui a sua própria tipografia; o editor-proprietário que publica obras suas e de outros poetas; os poetas sem recursos que vendem os seus direitos autorais a um editor ou um editor-proprietário, recebendo o pagamento em dinheiro ou em livros; e o editor que não é poeta, apenas publica a obra de outrem.

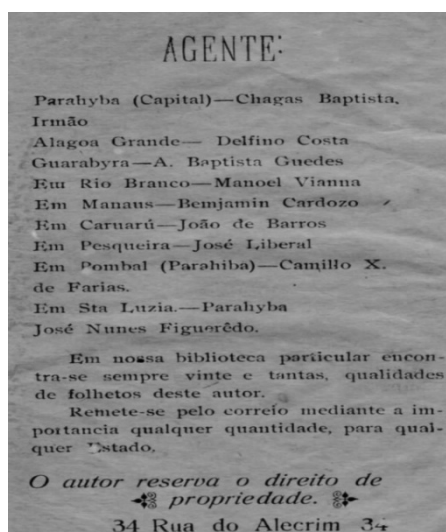
Todavia, além dessas três figuras, existem ainda outras duas importantes – o agente e o folheteiro. O primeiro é apenas um intermediário entre o editor e o folheteiro, frequentemente sendo, ele mesmo, também um editor. O segundo é simplesmente um revendedor de folhetos (podendo também ser ou não poeta), uma espécie de “mascate da poesia” que anda de feira em feira vendendo folhetos dos poetas mais famosos, às vezes, inclusive, edições-piratas conseguidas sorrateiramente de algum editor desonesto. De acordo com Franklin Maxado, em *O que é literatura de cordel?* «Eles vendem em pregões, mercando os títulos, declamando ou cantando “a palo seco”, isto é, sem acompanhamento musical. Atrai

rodas de todo tipo de gente: meninos, mulheres, homens e velho», sendo, por isso, chamados de folheteiros de grito ou de mão. Antes, porém, eles chegam às feiras, escolhem um lugar onde haja grande afluxo de transeuntes, abrem a «sua mala de pau ou couro, amarrada de corda, porque já está toda folozada de tantas viagens.» (MAXADO, 1980, p. 44). Depois, eles arrumam os folhetos no chão ou os penduram numa corda estirada entre duas árvores (procedimento pouco habitual). Outro tipo de folheteiro comum nas feiras do Nordeste é conhecido como “doutor de raízes”, pois eles «vendem orações, ensalmos e folhetos como “acompanhantes” dos medicamentos, talvez devido ao efeito terapêutico das leituras, umas aumentando a fé e outras (os folhetos) “distraindo”.» (PROENÇA, 1982, p. 19).

Nessa fase de formação, as categorias de contracapa mais usuais são “propaganda poética do poeta-editor”, “declarações dos direitos autorais” e “propagandas comercial paga ao poeta-editor”, tornando-se a base do comércio da literatura de cordel.

Conforme afirma Mark Curran, em seu ensaio “A 'página editorial' do poeta popular”, publicado na *Revista Brasileira de Folclore*, a primeira categoria é «informação básica para qualquer coletânea de folhetos, e mesmo para o revendedor interessado em ampliar seu oferecimento ao público, este estilo de contracapa é como a página dos anúncios classificados do jornal urbano.» (CURRAN, Janeiro/abril de 1972, p. 7). Ela contém o nome e o endereço do editor, as mudanças de endereço, o estoque de folhetos, os preços para a venda no varejo e os descontos para a compra no atacado, assim como o endereço de outros agentes revendedores. «Há, de vez em quando, notícias de uma transação em que esta editora compra outra ou anúncios de compartimentos nos mercados ou feiras-livres, onde a editora tem barraca e agente. A contracapa também relata os outros serviços da editora como o de fazer horóscopos, carimbos ou clichês.» (CURRAN, 1972, p. 7).

Como exemplo de contracapa que se dirige tanto aos agentes como ao público leitor, o folheto abaixo enumera uma lista como os nomes de alguns revendedores de folhetos, nas principais cidades do Nordeste, assim como a indicação de que o autor dispunha de ampla variedade de folhetos e que, além disso, os podia remeter via correio para qualquer localidade, como a que se segue encontrada no folheto duplo intitulado *Casamento a prestação e Testamento de Cancão de Fogo*, de Leandro Gomes de Barros:



(Recife: sem dados de edição)

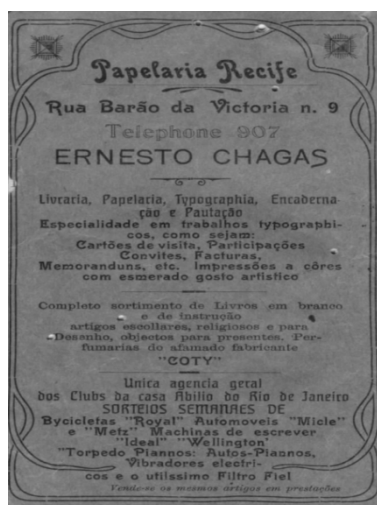
Como verificamos, já havia agentes-revendedores em vários estados do Nordeste, inclusive na região Norte, como em Rio Branco e Manaus, além de cidades do interior da Paraíba e Pernambuco, como Guarabira e Pesqueira, respectivamente. Isso demonstra a existência de um amplo mercado consumidor de folhetos, sendo Recife o polo central de produção. Além do mais, o autor já vendia seus folhetos por “mala-direta”, naturalmente em grande quantidade, a esses representantes. É claro que essa estratégia já havia sido inaugurada no Brasil desde a época do Império, pois segundo nos informa Luiz Felipe Alencastro, em “Vida privada e ordem privada no Império”, ensaio publicado no livro *História da vida privada no Brasil*, «as editoras Laemmert e Garnier publicavam “livros de algibeira” a baixo preço e os vendiam por correspondência em todas as províncias do império.» (ALENCASTRO, 1997, p. 35). No entanto, vários poetas frequentemente viajavam para visitar os seus agentes, vendendo diretamente a eles, assim como aos seus leitores nas feiras e mercados das diversas cidades do interior do Nordeste.

Isso tudo demonstra que pouco a pouco, o folheto foi ampliando o seu raio de ação, aumentando o seu mercado de consumidores, tornando-se cada vez mais popular. Tanto que, em consequência disso, os autores e os editores passaram a destinar um imóvel – o “depósito”, especialmente destinado a comercializar os folhetos, tornando-se, «no período, um impresso de “larga circulação”.» (GALVÃO, 2001, p. 46).

A segunda categoria mais utilizada era uma espécie de alerta aos agentes e ao público em geral. Como proprietário único de sua obra, Leandro (assim como todos os outros poetas) colocava nas capas e nas contracapas, avisos de “declaração de direitos autorais” do

tipo “O autor reserva o seu direito de propriedade”, ou ainda “propriedade do autor”, “Edição do autor” e “tiragem por conta do autor”. Mas, a partir de uma determinada época, em virtude das edições-piratas de suas obras, o autor passou a colocar advertências visando prevenir aos seus leitores contra esse tipo de publicação indevida: «Atencção – Previno que todas as obras que não tiver o meu nome não são de minha lavra – Leandro Gomes de Barros – Rua Motocolombo nº 28 – Afogados.» (*As victimas inocentes de Garanhuns*, Recife: Typ. Mendes, s.d.). Todavia, como esse aviso foi insuficiente para evitar o aviltamento dos direitos por parte de editores inescrupulosos, o poeta passou a publicar o seguinte aviso: «Com o fim de evitar os abusos constantes, resolvi d'ora em diante estampar em todas as minhas obras o meu retrato em um clichê, sem logar determinado. Leandro Gomes.» (*Antonio Silvino O Rei dos Cangaceiros*, Recife: Typ. Perseverança, s. d.).

A terceira categoria, como demonstram as contracapas abaixo de Leandro Gomes e Athayde, respectivamente, apresentam, na primeira, uma publicidade possivelmente paga por uma papelaria que talvez vendesse folhetos e outra que mistura publicidade do editor e de um agente revendedor:



(*As orphãs do Collegio da Jaqueira no Recife* - (A desventura de um analfabeto ou O Homem O boi misterioso (cont.), Recife: s. ed., s. d.) Que Não aprendeu alêr, Recife: s. ed., 1945)

De tudo isso, inferimos o surgimento e o amadurecimento de um sistema literário popular e informal, no qual poetas, editores e público consumidor obtinham uma gama de informações paratextuais fundamentais à hora de adquirir os folhetos mais adequados as suas necessidades. Além do mais, todas essas informações veiculadas nas contracapas conformaram uma série de “índices de valor” fundamentais que funcionaram como uma espécie de guia contra a proliferação dos folhetos piratas tão abundantemente combatidos e temidos pelos poetas e pelos editores, dentre eles, principalmente, Leandro Gomes de Barros,

sem dúvida alguma, o poeta mais pirateado do período. Na maioria dos seus folhetos existe algum tipo de aviso contra esse tipo de edição ilegal.

3.5.1.e As Capas e suas ilustrações: clichês e xilogravuras

Inicialmente, com relação às capas dos folhetos, vale a pena esclarecer aos leitores contemporâneos que os folhetos mais antigos não eram ilustrados com xilogravuras, essa técnica de gravura em madeira (xilo) foi uma incorporação posterior, como veremos mais adiante. Praticamente, durante todo o período de formação, os clichês de zinco ou de cobre dominaram totalmente a maneira como se obtinha as ilustrações para as capas, utilizando tanto desenhos à mão, como fotografias e cartões-postais.

Um clichê se obtém a partir da gravação negativa de uma imagem qualquer estereotipada sobre zinco (zincografia) ou pedra (litografia) montado sobre uma superfície de madeira ou metal chamado “piso” ou “zócalo”, «operación que se realiza por embutición o encolado.» (SOUZA, 1981, p. 41). Durante o processo de composição de uma capa, o clichê é montado juntamente com os tipos, as orlas e as vinhetas em uma moldura de metal que será posteriormente inserida na impressora durante o processo de impressão.

Uma xilogravura é uma espécie de clichê rústico, no qual a imagem é gravada também invertida diretamente na madeira e colocada na impressora exatamente da mesma maneira que um clichê, com a diferença de que, na xilografia, também estão gravadas as letras juntamente com a imagem, obtendo uma única peça de impressão, economizando, dessa forma, os tipos, as orlas e as vinhetas.

Os primeiros folhetos continham, além do título (ou títulos) da obra, o nome do autor e, às vezes, o ano e a tipografia onde fora impresso o folheto; tudo isso enquadrado em vinhetas ou separado por orlas com motivos variados (encontradas também no interior dos folhetos), dependendo do repertório oferecido pela tipografia impressora. A finalidade dessas vinhetas e orlas é, segundo afirma Ralph Polk, em seu *Manual do tipógrafo*, manter a unidade de composição e separá-la de outras partes, «quando aparece página juntamente com outros trechos. Focaliza a atenção do leitor na área da página impressa e, como elemento decorativo, acrescenta interesse e atração ao trabalho tipográfico ou do trabalho em torno do qual deve ser dada ênfase.» (*Apud* MARANHÃO, 1981, p. 29). Abaixo vemos um típico folheto dessa natureza, rico em orlas, vinhetas, além da utilização de quatro tipos de letras diferentes, em caixa alta e baixa.



Conforme Liêdo Maranhão, os próprios poetas populares chamavam de folheto “sem capa” a esse tipo de publicação, pois a sua característica fundamental era a ausência de clichê de zinco ou de madeira, impresso em papel “manilha” colorido, com pequenas figuras, como arlequins, estrelas, homens e mulheres que, por não serem propriamente clichês, são enquadrados como simples ornamentos decorativos. Esses ornamentos, muitas vezes, apenas cumpriam função decorativa, sem nenhuma relação icônico-textual com a obra, como no folheto duplo *O nascimento de Antonio Silvino e Historia da India*, que apresenta na capa uma pequena ilustração centralizada de um homem de cartola e guarda-chuva. Todavia, nesse mesmo folheto, aparece a conhecida gravura do cangaceiro Antonio Silvino na primeira página do folheto. Provavelmente essa ilustração foi inserida *a posteriori*, quando o folheto já havia sido impresso, o que indica a antiguidade do mesmo, pois essa mesma ilustração aparecerá estampada na capa de outros folhetos sobre o cangaceiro célebre. Eis a ilustração:



Depois, a partir de 1914, aproximadamente, outros poetas passaram a utilizar ilustrações em clichês, umas especialmente encomendadas para determinado folheto, outras, simplesmente utilizadas ocasionalmente a partir do repertório de determinada tipografia, sendo estas muitas vezes repetidas em diversos folhetos, adquirindo conotações totalmente diferentes, como nos folhetos duplos *A noiva do gato - A vingança de um filho* e *A alma de um fiscal - Continuação da vingança de um filho* que possuem em comum a ilustração de um animal roedor. No primeiro folheto, a ilustração alude diretamente à personagem da rata que é cobiçada por um gato; já a segunda, a alusão é mais sutil e contextual, pois sub-repticiamente compara o fiscal de impostos com um rato. Todavia, jogando com a possibilidade da dúvida, o mesmo roedor pode também referir-se a algum personagem da outra história publicada no mesmo folheto, evitando qualquer reação punitiva da polícia pela difamação de um membro do governo.

Quando observamos diacronicamente a evolução dos folhetos “sem capa”, passando pelos folhetos com pequenos ornamentos decorativos e os clichês especialmente confeccionados para esta ou aquela história, até chegarmos às capas na qual o elemento icônico açambarca dois terços da mancha¹⁰² de impressão, algumas conclusões são passíveis de serem esboçadas.

Primeiramente, não é inteiramente verdade a afirmação da prof^a Ana Maria Galvão de que os folhetos mais antigos, das duas primeiras décadas do século passado, eram necessariamente superiores esteticamente falando. Esse tipo de afirmação taxativa deve ser relativizado devido às diversas condições econômicas dos poetas em questão. Se por um lado é verdade que alguns folhetos “sem capa” de Leandro Gomes são realmente mais bem arranjados graficamente que outros de Athayde, por outro encontramos no repertório daquele outros folhetos com as mesmas características deste. Acreditamos que a maior ou menor qualidade das capas estava restringida tanto por fatores econômicos, como por fatores de ordem técnica. Ou seja, nem sempre o poeta dispunha de dinheiro suficiente para imprimir os folhetos nas melhores tipografias da época, muito menos pagar por clichês especialmente criados para tal fim ilustrativo. Inclusive, o próprio Leandro Gomes, ao comprar uma tipografia para uso próprio, seguramente não dispunha de conhecimentos técnicos suficientes, nem profissionais expertos na arte tipográfica e muito menos uma quantidade variada de

¹⁰² Mancha ou «Caja de composición». Se da este nombre al espacio comprendido dentro de los límites de la composición, rodeada por los márgenes; propiamente es la página tipográfica (sin los márgenes), o sea, la figura geométrica formada por las medidas de ancho y altura». (SOUSA, 1981, p. 27).

tipos¹⁰³, orlas, vinhetas e elementos decorativos em número suficiente para manter uma qualidade estético-gráfica à altura das outras publicações impressas anteriormente em oficinas mais especializadas e bem aparelhadas tanto humana como tecnicamente.

Podemos dizer o mesmo da tipografia de Athayde e de Chagas Batista. Como esperar que poetas-editores pobres, portadores de impressoras tipográficas adquiridas de segunda mão, velhas e já desgastadas pelo uso contínuo, conseguissem a mesma qualidade gráfica das suas congêneres? Cada tipo de letra em metal comporta uma variedade enorme de símbolos diacríticos, como acentos agudos, circunflexos, além das vírgulas, dois pontos, ponto e vírgula, etc., junto com todas as letras minúsculas e maiúsculas em quantidade suficiente para compor um texto. E tudo isso custa muito caro. Para alguém dos dias atuais, acostumado a imprimir num computador os mais variados tipos de letras virtualmente a sua inteira disposição, como *Times new roman*, por exemplo, é difícil imaginar que cada uma dessas variedades de letras existisse materialmente, fisicamente, como peças fundamentais do grande “quebra cabeça” icônico-textual que era compor uma simples capa de um folheto, imagine uma página inteira.

Outra possível razão para a eventual superioridade gráfica dos folhetos da primeira fase do cordel (entre 1898 e 1920, aproximadamente) reside no fato de quase todos os poetas imprimiam os seus folhetos nas tipografias dos maiores jornais da época, capacitadas para produzir todo o tipo de trabalhos, desde simples cartões de visita a livros volumosos. Leandro Gomes, de acordo com a prof. Ruth Terra, «mandava imprimir seus folhetos em várias tipografias do Recife, e, a partir de 1913, também na capital da Paraíba. Leandro nunca teve impressor exclusivo para suas obras: num mesmo ano recorria a mais de uma tipografia» (TERRA, 1983, p. 25), como a Tipografia Moderna e a Tipografia do Jornal do Recife¹⁰⁴. Chagas Batista utilizava os serviços da Imprensa Industrial e da Tipografia Gonçalves Pena, somente para citar alguns exemplos. Somente pouco a pouco, alguns poetas foram adquirindo autonomia editorial, montando as suas próprias gráficas, adquirindo progressivamente as ferramentas e os utensílios técnicos adequados a esse tipo de negócio.

E mais, paulatinamente, em decorrência do aumento do público consumidor de

¹⁰³ «Letra de imprenta. // Culquiera de las distintas clases de letras. *Tipo común*. El que se utiliza generalmente para la composición de texto seguido em libros, diários, revistas, etc.» (SOUZA, 1981, p. 265).

¹⁰⁴ «É o segundo jornal do Estado [Pernambuco], em antiguidade. Apareceu a 1º de janeiro de 1858, como revista semanal de ciências e artes sob a direção de José Vasconcelos, historiógrafo, e assim se conservou até 1862, quando passou a folha, com outra feição. *O Jornal do Recife* tem grande circulação do Estado e é bastante regular em Maceió, Paraíba e Natal, onde ultimamente constituiu correspondentes epistolares. Instalou em junho findo máquinas de linotipia. É estereotipado e impresso em máquina rotativa *Albert*. Tem bom serviço de fotogravuras. Em 1916 inaugurou uma edição vespertina». (MELO, Mário. *A imprensa pernambucana em 1819*. Recife, 1918 *Apud* MARANHÃO, 1981, p. 28).

folhetos, inicialmente urbano e depois rural, a maior proeminência das gravuras nas capas dos folhetos cumpriu uma função icônico-textual fundamental. O público do campo, sobretudo, menos familiarizado com a escrita, facilmente percebia a natureza temática das histórias a partir da ilustração da capa. Quanto mais clara e relacionada com o assunto ou tema em questão, mais facilmente era apreendido pelo público consumidor.

A primeira fonte, talvez, de gravuras para os clichês surgiu das mãos de desenhistas populares que, em troca de algumas moedas, desenhavam com carvão ou pedaços de telha paisagens sertanejas e litorâneas, personagens famosos da história, cenas e personagens extraídos do cinema ou das Histórias em quadrinhos, etc. Trata-se de um tipo de artista autodidata que, por razões de sobrevivência, instalava-se nas calçadas das feiras e principais ruas da cidade para realizar desenhos que depois eram apagados pela chuva ou pela Limpeza Pública.

Alguns mais talentosos foram convidados a trabalhar para determinados jornais, como no caso de Antônio Avelino da Costa (ou simplesmente Avelino) que começou a desenhar para Athayde por volta de 1918, «quando trabalhava no *Jornal do Recife* e até 1940, mas já trabalhando no *Diário da Manhã*.» (MARANHÃO, 1981, p. 35). Dentre os folhetos ilustrados por esse artista, destacam-se *A vida de Pedro Cem*, *A mulher em tempo de crise*, *O Bataclan Moderno* e *Meia-noite no cabaré*, folhetos todos publicados pela editora de Athayde.

Outro gravador popular que começou desenhando cartazes de cinema foi Euclides Francisco Amâncio, mais conhecido por Bajado. Radicalizado desde 1930 na cidade de Olinda, sempre colocando em suas obras, junto à sua assinatura, a frase: “Um artista de Olinda”. Em 1933, ele foi procurado também por Athayde para fazer alguns desenhos para os folhetos *Peleja de Zé Pretinho com o Cego Aderaldo*, *Roberto do Diabo*, *A princesa da Pedra Fina* e *Juvenal e o Dragão*. Bajado é um desses raros casos em que um artista popular transcende os estreitos espaços socialmente delimitados da arte, expondo em galerias e pinacotecas. É desse artista, aliás, uma das pinturas que constam no disco “Estação da luz”, do cantor e compositor pernambucano Alceu Valença.

Outros artistas que ilustraram capas de folhetos de cordel, em época posterior, foi Lauro Batista Sobrinho (Lau), paraibano de João Pessoa, «sua obra mais importante (...) é uma série de dez desenhos que fez a pedido do poeta João José, para a coleção do “Romance exagerado” (...)» (MARANHÃO, 1981, p. 27-28); e Eliezer Athayde, filho de Joaquim Athayde, irmão de João Athayde, cuja obra consta de 60 desenhos, publicados pela Luzeiro do Norte, ilustrando os grandes sucessos da poesia popular da época, como *O homem da vaca e o*

poder da fortuna.

A segunda fonte de gravuras utilizadas como ilustrações nos clichês vieram das imagens decalcadas de cartões-postais, cuja obtenção transformou-se uma moda entre a classe burguesa recifense do começo do século XX. Era *chic* ter uma coleção em casa desses cartões, muitas moças da alta sociedade esperavam ansiosamente a chegada dos navios com as últimas novidades da Europa. Feitos em diversos países, como a França, o Japão, a Alemanha e a Itália, «em estampas de fino colorido, pintados à mão, eram trazidos pelo vapor da Mala Real Inglesa, para o nosso porto e, aqui chegados, abarrotavam as livrarias Francesa, Pernambucana e Universal, famosas, na época, pelas suas reuniões de intelectuais, que iam a busca de revistas estrangeiras e novidades literárias.» (SETTE, Mário, *Toque de recolher* Apud MARANHÃO, 1981, p. 50). De variados materiais decorativos, como veludo, cetim, pelúcia, penas, cabelos, mica, alumínio e até de madeira, possuíam, ainda segundo Mário Sette, «figuras em relevo. Retratos de artistas célebres dos teatros parisienses em atitudes graciosas ou provocantes. Coleções de assuntos sentimentais, humorísticos, históricos, brejeiros, religiosos, facêtos e sensuais.» (SETTE, 1981, p. 151).

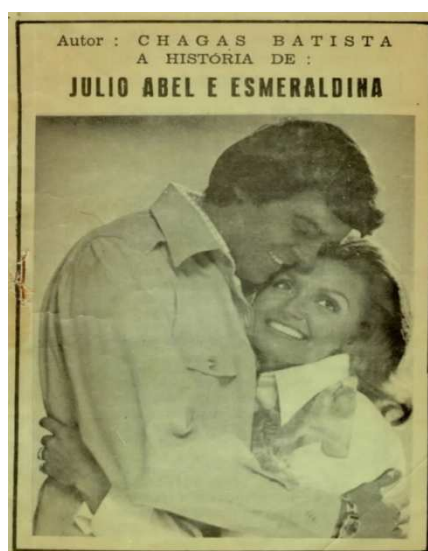
O mesmo cronista pernambucano Mário Sette, atesta o fato de que esses cartões-postais, depois de circular entre a elite, acabavam chegando às mão do povo, depois de vendidos em grosso e varejo pelas ruas do Recife, indo parar finalmente no Mercado de São José. Por isso, a utilização dessas ilustrações era bastante rendosa em termos de popularidade, pois eram facilmente reconhecidas por todos, aumentando a carga simbólica do folheto.

E, por fim, a última fonte foram as fotografias de artistas de cinema, «o "cine", como é carinhosamente tratado no cordel, sempre exerceu uma influência muito grande na poesia popular, não somente, com seus temas de amor (...), como também, os poetas se serviram, largamente, de fotos dos seus grandes astros.» (MARANHÃO, 1981, p. 61). O poeta popular Palito, entrevistado por Liêdo Maranhão, informa-lhe uma das formas como eram obtidas esses clichês:

Aquilo era baratinho; aqueles clichês a gente comprava no "Jornal do commercio". Depois de usado durante a semana, como reclame de filme. E foi não foi, a gente aparecia lá pela clicheria do jornal e perguntava: "Qual é a imundície que tem aí pra gente?". E o pessoal lá já sabia e ia buscar clichê velho de cinema. Aquele meu folheto que o senhor conhece *A Moça que Dançou a Música de Jesus Cristo*, a capa é uma artista de cinema que João tinha em casa e me deu. (Apud MARANHÃO, 1981, p. 65).

Os poetas que mais se serviram desse tipo de clichês foram João José, poeta-editor dono da editora Luzeiro do Norte; Manoel Camilo dos Santos, dono da Estrela da Poesia; e Joaquim Batista de Sena. Mas, «em toda a história da poesia popular, quem mais usou fotografia de artista de cinema foi João José (...).» (MARANHÃO, 1981, p. 65).

Abaixo, oferecemos o exemplo de uma capa bastante simples e bem acabada que utiliza uma fotografia típica cobrindo quase toda a superfície da capa, encimado pelo nome do autor e o título da obra, compostos em tipos diferentes, com realce maior para o título em caixa-alta:



(folheto sem lugar, edição ou data de publicação)

Terceiro e último ponto: o acima exposto mostra-nos que a xilogravura somente foi utilizada nessa época de formação de forma esparsa e eventual, provavelmente por motivos de falta de verbas para a encomenda de um clichê muito mais caro e difícil de ser conseguido. Uma simples olhada nos folhetos dessa época é suficiente para provar a supremacia das ilustrações em clichês sobre a xilogravura. Dessa forma, a ideia segundo a qual a xilogravura seria a marca registrada da literatura de cordel desde os seus primórdios é, ainda segundo Jeová Franklin, mais um caso de imposição cultural das elites. Essa afirmação é reforçada pela opinião dos próprios poetas, como Manoel Caboclo e Silva, de Juazeiro do Norte, para quem, «a zincogravura é uma coisa que ajuda o povo de menor cultura, porque o clichê de zinco representa figura nítida e perfeita de artista (de cinema). E o clichê de madeira representa a inteligência. Eu não desprezo nem um e nem outro. Um é para o matuto e o outro é para o intelectual...» (FRANKLIN, 1982, p. 58).

Com relação às origens da xilografia no Brasil, Laurence Hallewel, por exemplo, afirma que essa técnica de gravação foi introduzida na América pelos jesuítas, pois segundo as suas pesquisas,

(...) A obra de Thompson, *Printing in Colonial Sapanish America*, sugere que, não tendo conseguido recrutar um impressor, os padres ensinaram seus índios a fazer livros por meio da impressão em blocos de madeira, método muito comum na metade do século XV na Europa e empregado para textos populares simples (e, como vimos, recurso utilizado pelos jesuítas na China dada a natureza da língua). Podemos imaginar que os padres brasileiros tenham feito o mesmo: a tradição das ilustrações em xilografia na literatura de cordel no Nordeste brasileiro poderia, assim, ser uma herança da habilidade ensinada aos índios locais pelos missionários da Sociedade com essa finalidade. (HALLEWEL, 1985. p. 10)

Afora essa suposta origem longínqua e difícil de ser provada, o certo que a gravura em madeira, no Brasil, começou a ser utilizada formalmente a partir da chegada da família real portuguesa ao Rio de Janeiro, em 1808, fugindo das hostes napoleônicas. Inicialmente utilizada para a estampagem de flores em tecidos, papéis de parede, cartas de baralho e edições de imagens em textos sacros, em 1815, «ela estreou na literatura, estampando na folha de rosto do livreto de 44 páginas *Historia Verdadeira da Princesa Magalona* lançado pela Impressão Régia no Rio de Janeiro.» (FRANKLIN, 2002, p. 3).

Somente a partir do momento em que começaram a surgir tipografias pelo interior dos estados nordestinos é que podemos, efetivamente, falar da xilografia. Nas capitais, haviam muitas clicherias, vinculadas aos principais jornais. Era fácil adquirir um bom clichê para ilustrar os folhetos. No interior, ao contrário, em decorrência da distância e da falta de transporte adequado, conseguir um bom clichê podia demorar semanas, o que inviabilizava a publicação, sobretudo, dos folhetos focando temas da época, acontecimentos marcantes que deveriam ser rapidamente aproveitados enquanto o assunto ainda estava na boca de todos, enquanto era assunto privilegiado dos jornais.

Os primeiros xilógrafos eram, normalmente, funcionários ou gente mesmo da família do dono da tipografia. Os “carimbeiros”¹⁰⁵, como eram chamados esses xilógrafos no interior, inicialmente, não viviam exclusivamente dessa atividade. «O taco passou a ser chamado de clichê pela influência das tipografias do litoral. Os primeiros eram anônimos, sem

¹⁰⁵ Pessoa que confecciona carimbos ou alcunhas, em castelhano.

assinatura do artista. Às vezes, o gravador não tinha desenho próprio e apenas gravava o desenho alheio no pedaço de madeira». O processo de criação desses tacos visava reproduzir os clichês o mais fielmente possível. «Apresentavam texturas raiadas, tracinhos cruzados, risquinhos, raspagens para dar efeitos de meio-tons, petiscados, furinhos, etc..» (MAXADO, 1982, p. 44-45).

A primeira xilografia conhecida que ilustrou um folheto de cordel, de autor desconhecido, parece ser justamente a que reproduzimos acima, utilizada por Chagas Batista, em 1907, e Leandro Gomes de Barros, na década seguinte, usada nas «reportagens em versos sobre as peripécias do cangaceiro Antônio Silvino. Trata-se de requintada gravura, possivelmente baseada em fotografia do famoso bandido.» (FRANKLIN, 2002, p. 14).

3.5.2 João Martins de Athayde¹⁰⁶ – O empresário do cordel

O ano de 1921 marca um momento crucial na formação do sistema literário do cordel, pois possibilita a passagem do poeta-editor de sua própria obra, para a de editor-proprietário, no momento em que João Martins de Athayde adquire da viúva de Leandro Gomes, os direitos de publicação de toda a sua obra. Foi essa atitude pioneira de editor, mais do que como poeta, a razão pelo qual João Athayde é lembrado pela maioria dos estudiosos, nela residindo a sua maior importância dentro do desenrolar dos fatos que ora narramos, sem que, no entanto, a qualidade das suas obras seja depreciada.

Com a compra dos direitos da obra leandrina inicia-se o grande *boom* do cordel, no qual Athayde passa a ser o editor mais importante da época. A partir desse momento, o cordel deixa de ser uma atividade individual, de pequena circulação, na qual cada poeta tinha um total controle da produção e da comercialização das suas obras, para uma nova situação que se caracterizou por uma maior circulação dos folhetos, na medida em que a editora de Athayde passa a publicar a obra de Leandro, assim como a comprar as obras de outros poetas, omitindo o nome destes e colocando o seu nome nas capas como “editor-proprietário”. Essa prática, comum entre os editores, visava proteger a propriedade comercial da obra, coibindo as edições-pirata.

Nessa fase, a questão da autoria ainda não estava consolidada, muitos poetas ainda não tinham internalizada a questão dos direitos autorais na acepção mais moderna do termo. Dentro do universo ainda fortemente oral, ao vender a sua obra, o poeta acreditava

¹⁰⁶ Também neste caso, adotaremos a grafia antiga dos nomes que consideramos mais adequada historiograficamente, a despeito das atualizações utilizadas por diversos investigadores.

realmente perder o direito sobre ela, até porque muitas dessas obras eram recriações ou reinvenções de motivos ou enredos que pertenciam ao patrimônio coletivo da comunidade.

A prática de adquirir as obras de outros poetas possibilitou o surgimento de uma nova categoria de cordelista – o editor-proprietário também ele mesmo poeta; pois a partir desse momento, alguns poetas transformaram-se em autênticos empresários, favorecendo a ampliação do mercado consumidor de folhetos, tornando-o muito mais acessível às camadas populares. Essa “popularização” acarretou um relativo empobrecimento da qualidade editorial do folheto, segundo hipótese defendida pela prof^a Ana Maria Oliveira Galvão. Isto se deveu, entre outros motivos, ao fato do folheto se adaptar ao novo público, menos exigente quanto à qualidade gráfica.

3.5.2.a Vida e obra

Há muita polêmica em torno da data de nascimento desse poeta paraibano nascido na vila Cachoeira de Cebola (hoje Itaituba), município de Ingá. A começar pelo ano de seu nascimento. Almeida/Alves Sobrinho afirmam que João Martins de Athayde teria nascido em 1880 e morrido em Recife-PE, em 1959 (1978, p. 71). O poeta popular baiano Minelvino Francisco da Silva informa-nos em sua obra *Vida, profissão e morte de João Martins de Athayde*, que

A 24 de junho 1880
João Athayde nasceu
No estado da Paraíba
Onde era o berço seu,
Cachoeira de Cebola
Conforme Deus concedeu
(Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, s.d., p. 1)

Todavia, segundo Mário Souto Maior, em seu livro *João Martins de Athayde*, contrariando os informes acima, por ocasião de uma missa após a sua morte, a própria família do poeta «fez distribuir entre os presentes o clássico *santinho*, no qual se encontra registrada a data de 23 de junho de 1877 como a do seu nascimento.» (MAIOR, 2000, p. 10). E pra colocar ainda mais “lenha na fogueira”, o próprio poeta afirmou em entrevista concedida ao jornalista Paulo Pedrosa, ter nascido em 23 de junho de 1880; e em outra ocasião, Mário

Souto Maior «foi informado de que o folclorista Liêdo Maranhão tem uma fita gravada na qual o poeta afirma haver nascido em 1878.» (MAIOR, 2000, p. 10). Ora, com relação ao dia e o mês de nascimento, devido à coincidência de datas fornecidas pelo poeta e pela sua família, podemos considerá-la como certa. Entretanto, com relação ao ano, as dúvidas permanecerão insolúveis, devido ao fato de que, naqueles tempos, as pessoas mais humildes não davam muita importância ao ato de registrar em cartório próprio o nascimento de seus filhos.

Como tantos outros poetas, Athayde também almejava aprender a ler e a escrever, a despeito das parcas condições sócio-econômicas as quais estava irrevogavelmente inserido. Na entrevista acima citada, publicada no *Diário de Pernambuco*, sob o título “Cangaceiro e valentões”, no dia 16 de janeiro de 1944, o próprio poeta descreve o seu processo de aprendizado:

Sentindo desejo de escrever as minhas glosas, comprei uma carta de ABC de Landelino Rocha e andava com ela dentro do chapéu para toda parte. Eu ia tratar do gado e me sentava, às vezes, debaixo dos pés de pau só para estudar as lições. Quando cheguei à parte que diz: “É meu pai...” não precisei mais ajuda de ninguém e por mim mesmo continuei a aprender. (*Apud* TERRA, 1983, p. 45-46).

Atitudes como essa demonstra claramente o desejo dos poetas populares de sublimarem as condições adversas impostas por um regime político-educativo discriminador e elitista. Porém, como a quase unanimidade dos poetas eram defensores incontestes do Governo, devido a sua origem rural, Athayde não culpa o sistema educativo oficial pelo exacerbado analfabetismo. Ele acreditava que a educação deveria partir da família; e se assim não fosse, cabia a cada um buscar por seus próprios meios a educação necessária. No seu folheto *A Desventura de um analfabeto ou o Homem Que Nunca Aprendeu Alêr*, assim se expressa o poeta:

O pai que não mostra ao filho
que o saber é necessário,
cria-lhe um grande impecilio
torna-lhe um ente ordinario
prepara-lhe um futuro
terrivel, medonho, escuro,
o mais negro itinerario.

Termina pedindo esmola
 depois que fôr enganado,
 quem nunca andou numa escola
 tem um futuro arruinado
 as maiores inclemencias
 as mais graves consequencias.
 na vida tem encontrado.

(Recife: Tipografia de Athayde, 1945, p. 2)

A seca de 1898 impeliu-o a abandonar o sertão, mudando-se para Camaragibe, uma cidade pernambucana mais próxima do litoral, portanto menos assolada pela estiagem, onde trabalhou numa fábrica. Informa-nos a prof. Idelette dos Santos que o poeta teria migrado para o Estado do Amazonas, com o irmão Joaquim, «tentando enriquecer com a borracha». De volta ao Recife, «Sebastião Nunes Batista indica que exerceu a profissão de enfermeiro no Hospital Português. Talvez tenha despertado assim o seu interesse pela medicina: a partir de 1904, realiza curas e considera-se especialista.» (SANTOS, 1994, p. 61).

Depois dessas andanças, estabeleceu-se por conta própria com um pequeno comércio, onde ele vendia de tudo um pouco, inclusive folhetos de cordel. O sucesso obtido motivou-o, talvez, a compor os seus primeiros versos, publicando-os e vendendo-os em seu próprio estabelecimento, iniciando assim uma vitoriosa carreira literária e empresarial. Segundo Humberto Peregrino, em seu livro *Literatura de Cordel em Discussão*, Athayde nunca vendeu folhetos nas feiras, «nunca foi do pregão ao ar livre, no meio do povo. Tinha a sua tipografia e o ponto comercial, através dos quais alcançou resultados que lhe conferiram grande prosperidade.» (PEREGRINO, 1984, p. 125). Já Orígenes Lessa, ao contrário, em seu livro *A Voz dos poetas*, afirma que Athayde «vendia diretamente nas feiras, a princípio.» (LESSA, 1984, p. 6).

O poeta baiano Minelvino Francisco da Silva conheceu-o em 1955 por ocasião de um congresso de trovadores e poetas populares realizado em Salvador-BA. Aclamado por todos os participantes, era homenageado e chamado de “professor”, pois muitos dos poetas populares presentes tinham aprendido a ler utilizando os seus folhetos. Inclusive, nos anos 40 ele foi aclamado como o maior poeta popular do Nordeste. «Elogiado por Tristão de Athayde e Mário de Andrade, recebeu votos para Príncipe do Poetas Brasileiros em 1958, quando foi eleito Guilherme de Almeida. A sua fama no sul do país deveu-se em parte à publicação do

livro *O trovador do Nordeste*.» (TERRA, 1983, p. 47-48).

O cordel acima citado do poeta baiano Minelvino Francisco da Silva recebeu o Prêmio de Literatura de Cordel, instituído pela Fundação Cultural do Estado da Bahia, provavelmente devido à estrofes inspiradas como esta, na qual o poeta assim define a atividade poética de Athayde, utilizando uma construção metafórica de grande beleza expressiva:

Fez da caneta uma enxada
E a roça da inspiração,
Da poesia popular
Fez a sua plantação,
No campo fértil das Letras
De sua imaginação
(s.d., p. 2)

Em 1949, vitimado por um aneurisma, envelhecido e doente, antes de morrer o poeta vendeu a propriedade literária de sua obra, junto com a tipografia e todos os folhetos impressos, ao poeta alagoano radicado em Juazeiro do Norte-CE – José Bernardo da Silva. Em entrevista concedida a Mário Souto Maior, durante um Ciclo de Estudos, na Fundação Joaquim Nabuco, por ocasião do centenário do seu nascimento, em 1980, a viúva do poeta, d. Sofia Cavalcanti de Athayde, assim nos informa a respeito de como ocorreu essa negociação:

MSM: Agora eu pergunto à senhora: a senhora sabe informar se ele fez, se essa venda foi feita por meio de algum recibo, de alguma escritura?

SCA: Não foi feito com nada. De boca. Foi feito de boca.

MSM: E sabe por quanto, na época?

SCA: Por quanto ele vendeu?

MSM: Sim.

SCA: Homem, eu sei que o estoque que ele vendeu, como eu digo, era daqui lá em cima, nesse tempo era mil réis. Por 20 mil réis. Agora, as máquinas, eu não sei. Só sei do estoque. Máquina, tinha cada máquina enorme. Máquina de cortar, máquina de fiar... Era como um jornal, saía como um jornal. Agora, ali os empregados dobravam e primeiro era serrado, depois ele comprou máquina para costurar, era costurado. Mas não dava vencimento porque a venda era muito grande. Ele aí inventou um serrote, uma máquina

de serrar. Fazia aquele livro assim, digamos, a máquina passava, serrava assim, aqui e aqui, punha o grude com aquele... punha naquele corte, assim, e os empregados encadernavam. (MAIOR, 2000, p. 59).

Como podemos verificar, a editora de Athayde possuía uma produção de folhetos enorme, mas ainda insuficiente para a demanda de pedidos que chegavam dos mais diferentes rincões. José Bernardo, inclusive, fazia parte de uma rede de dezoito agentes revendedores dos folhetos de Athayde, pois quando visitava o Recife, ele levava uma grande quantidade em consignação, pagando-os depois, conforme os iam vendendo. Aliás, só para termos uma ideia da grande popularidade dos folhetos de Athayde, segundo a sua esposa, os seus revendedores comercializavam folhetos de outros editores junto com os de Athayde, «pra vender um, devia ter o dele, só compravam se tivesse o dele. Diziam logo: “Tem os livros de João Martins de Athayde?” Não teve, saía. Ninguém comprava os livros dele. De forma que diziam assim: “Bem, pra levar os livros de João Martins de Athayde, precisa levar de outro autor”, que era pra ter saída.» (MAIOR, 2000, p. 75).

Ao morrer, em Limoeiro, interior de Pernambuco, João Martins de Athayde deixou um grande lapso na poesia popular, pois segundo depoimento de Waldemar Valente, professor e intelectual recifense amigo do poeta, em seu artigo “João Martins de Athayde: um depoimento”, publicado na *Revista Pernambucana de Folclore*, «Athayde tornou-se, sem exagero, um verdadeiro ídolo popular. (...) Entre seus leitores mais entusiastas, estavam meninos, adolescentes e até adultos. Gente branca e gente de cor. A plebe iletrada e a elite intelectual, incluindo estudiosos do nosso folclore». E além disso, informa-nos que «Havia pessoas que sabiam de cor os poemas do grande vate popular nordestino.» (*Apud* MAIOR, 2000, p. 28).

O que nos leva a relativizar a opinião comum e corrente de que os folhetos eram lidos apenas por pessoas analfabetas ou semi-analfabetas; e pior ainda, eminentemente da zona rural. Na verdade, sintetizando um pouco, diríamos que a literatura de cordel nasceu num contexto urbano, depois se popularizou no meio rural e, novamente, voltou ao urbano, sobretudo a partir dos anos 60, quando foi “redescoberto” pela intelectualidade universitária. A origem dos fundadores do cordel era rural, mormente sertaneja; mas foi em cidades urbanizadas como Recife e João Pessoa que o cordel surgiu como fenômeno literário popular. Sobre esse aspecto, assim pondera a professora Ana Maria Oliveira Galvão:

No entanto, os resultados da pesquisa demonstram que essas questões são muito mais

complexas. Inicialmente, é preciso marcar que, embora muitas vezes associados às tradições rurais, como já foi referido, o surgimento e o desenvolvimento da literatura de cordel só foram possíveis no contexto da urbanização, onde os índices de letramento¹⁰⁷ eram pelo menos razoáveis: a produção, os usos e as práticas de leitura e escrita encontravam-se em todos os lugares. Nas pequenas cidades do interior, ao contrário, a circulação do impresso era muito restrita, inviabilizando a produção e difusão dos folhetos em larga escala, pelo menos em sua fase inicial. (GALVÃO, 2001, p. 108).

Ainda baseando-nos em informações de Waldemar Valente, o poeta não gostava de conceder entrevistas, principalmente aos jornalistas. Essa desconfiança teve origem numa matéria publicada sobre o poeta na qual certo repórter dissera, entre outras coisas, que «Athayde era violeiro, cantador de pé de viola e ambulante. Cioso de sua reputação de poeta popular ou trovador, ficava magoado e até zangado quando se dizia que era tocador de viola.» (MAIOR, 2000, p. 30). Não é que o poeta desprezasse os cantadores, o problema residia no imaginário popular que atribuía aos repentistas uma vida ébria, repleta de malandragem e aventureira. Se havia uma coisa que o poeta detestava era o vício da embriaguez, daí a sua preocupação em não ser considerado tocador de viola.

Todavia, o poeta possuía grande capacidade glosadora. Conta-nos ainda Waldemar Valente, que o poeta alagoano Cordeiro Manso¹⁰⁸ desafiou Athayde com «o mote *Ou quebra, ou papoca ou vem*, Athayde, de improviso fez várias glosas. (...) Athayde não perdia oportunidade de mostrar seu talento de glosador repentista.» (MAIOR, 2000, p. 45). Essa glosa saiu publicada no folheto múltiplo *A grande surra que o poeta Cordeiro Manso, de Maceió, levou de João Athayde, por ter ido desafiar-o* (1939), publicado em Recife, no qual consta, além da glosa acima transcrita, um poema laudatório intitulado *Amor a Pernambuco*, além de uma outra glosa também improvisada, em resposta, possivelmente, a algum desagravo publicado pelo mesmo poeta alagoano (pelo que se infere da última estrofe), na

¹⁰⁷ A própria autora define o conceito de letramento em sentido amplo e coincidente ao utilizado por Magda Soares, como “o estado ou a condição que adquire um grupo social ou um indivíduo como consequência de ter-se apropriado da escrita” (SOARES, 1998, p. 18 *Apud* GALVÃO, 2001, p. 115). E acrescenta que “Para Magda Soares, a partir desse ponto de vista, um sujeito, mesmo sendo analfabeto, pode, em alguns casos, ser considerado, de certa forma, *letrado*, na medida em que o mais importante, no conceito, são os usos da escrita feitos pelos sujeitos.” (GALVÃO, 2001, p. 218).

¹⁰⁸ Pacífico da Silva nasceu na fazenda Pimenteira, perto da Boa vista em Quebrângulo, no estado de Alagoas, no dia 17 de junho de 1865; e morreu em Maceió-AL, em 9 de maio de 1931. Era filho de José da Silva e Josefa Marcolina Cordeiro. O poeta adotou o nome artístico de Pacífico Pacato Cordeiro Manso por sugestão de um político de sua cidade natal, chamado Natalício Camboim. Como o sobrenome da sua genitora era Cordeiro, este sugeriu ao poeta que anexasse os adjetivos “pacato” e “manso”, “para enfatizar a idéia de mansidão e causar risos a todos quantos ouvissem falar de seu nome artístico, que adotou até o fim da vida” (ROCHA, José Maria Tenório da. *Cordeiro Manso, grande poeta menor*. Maceió: MEC/SENEC, 1975, p. 17).

qual este assim expressa-se sobre as frágeis qualidades glosadoras daquele, aliás de maneira bem irônica, a saber:

Mote: Cordeiro é bom glosador

Quando faltar minha lira,
Quando eu não souber glosar,
Quando condor não voar,
Quando ferro der embira,
Quando Deus pregar mentira,
Quando gelo der calor,
Quando escravo for senhor,
Quando na face da terra
Não hover monte sem serra,
Cordeiro é bom glosador!

No dia em que o mar secar
e a mulher não der mais frutos
quando houver razões nos brutos
quando peixe não nadar
e quando um morto falar
e no céu houver horror
quando a terra imóvel for
quando um burro for profeta
aonde não há poeta
Cordeiro é bom glosador

Vi teu livro que dizia
a mim não deixou agravo
porque um poeta bravo
nunca teme a porfia
eu acho mais covardia
você me ter insultado
quem é assim malcriado
só come do que não gosta
toda carta tem resposta

coma consigo calado

(Recife: Tipografia de Athayde, 1939, p. 15-16)

Falar da obra desse poeta é desbravar terreno incerto, exige operações prévias de delimitação e determinação de quais obras efetivamente foram compostas por ele. A prof^a Ruth Terra, «embora tenha levantado cento e setenta poemas possivelmente de sua autoria (inclusive alguns pela presença do acróstico)», considera «como comprovadamente seus apenas dez, publicados até 1921 (...) ou citados por outros poetas populares de então» (TERRA, 1983, p. 50-51), até porque sabemos que alguns poetas, como Delarme Monteiro, começaram a sua carreira como poetas trabalhando para Athayde. A sua tarefa era reescrever velhos poemas, acrescentando novas estrofes na tentativa de dar uma continuidade àquelas histórias de grande sucesso. Afirma Liêdo Maranhão que os folhetos de Leandro Gomes eram entregues por Athayde com a advertência: «cuidado, seu Monteiro, que este livro é do velho Leandro.» (MARANHÃO, 1976, p. 14).

Outro fator complicador dessa equação autoral está relacionado com a compra por parte de Athayde de poemas de outros poetas, cujos folhetos estampavam na capa o seu nome como editor-proprietário. Alguns poetas recebiam o pagamento em dinheiro, outros recebiam uma determinada quantidade de folhetos como pagamento, era a conga. São exemplos disso as obras *As palhaçadas do caboclo na hora da confissão*, *A princeza Rosa Munda ou a morte do gigante*, *A triste sorte de uma meretriz*, do poeta José Pacheco; e *O romance da garça encantada*, de Giovanis Potiguar.

Dessa maneira, saber exatamente quais as obras que foram realmente compostas por Athayde exige uma ampla pesquisa bibliográfica, visando estabelecer na medida do possível, quais as características fundamentais do seu estilo pessoal, das suas predileções temáticas, enfim, daqueles traços identificadores do homem e do artista como um todo indissociável. Evidentemente essa tarefa não pode ser sequer esboçada neste tipo de trabalho historiográfico sintético. Fica aqui a sugestão para futuras investigações.

As primeiras composições de Athayde foram pelejas e discussões, fato perfeitamente compreensível, devido a sua origem sertaneja. Na zona rural, a audição de cantorias era bastante corriqueira, não havia festividade de qualquer espécie que não houvesse a presença dos cantadores. Assim, era perfeitamente natural utilizar os desafios como referência e modelo estético-estrutural a ser copiado. Na entrevista acima citada, há uma passagem muito reveladora de como ocorria o aprendizado dos gêneros poéticos da poesia oral improvisada. Vejamos:

Até os 17 anos fiquei em Cachoeiras. Vários cantadores vi cantando. Mas nenhum me impressionou tanto como Pedra Azul. Ainda me lembro, como se fosse hoje, do desafio de Francelino com Pedra Azul. Cantaram várias noites. Foi quando eu pude ver como se rimava a sextilha. Andei fazendo algumas, mas ainda sem jeito. Posso lhe dar um mote desse tempo feito sobre um porco que mataram no quintal de uma casa, em Cachoeira. Eu passava pela rua quando me chamaram e me deram o mote: “Viva o leitão do chiqueiro!”. Glosei assim: *Cada qual no seu cantinho / Faz a obra como quer, / Homem, menino ou mulher, / Oiçam esse bocadinho: / Ah! Seu beijo de toicinho, / Seu cão, nariz de ponteiro, / Por ser mais alcoviteiro, / Quando pegou a gritar: / Viva o leitão no chiqueiro!* (TERRA, 1983, p. 46).

Apesar de não lembrar-se exatamente qual a primeira obra que compôs, «pensa que foi *O preto e o branco apurando qualidades*» (LESSA, 1984, p. 6), segundo o próprio poeta, «impresso na Tipografia Moderna, de Luiz Leite. Vendi tudo dentro de um mês e escrevi outros folhetos, engendrei umas pelejas com Preto Limão. (...) E de lá para cá tenho vivido disso. Faço esses “livros” para ganhar dinheiro, se bem que neles eu ponha um fim moral.» (TERRA, 1983, p. 46).

Após essa primeira empresa bem sucedida, tendo observado a grande popularidade que possuíam os debates, as discussões e os desafios entre o povo que, «antes de ter os folhetos, tinha a poesia oral dos cantadores repentistas, na qual as pelejas monopolizavam o máximo de interesse» (PEREGRINO, 1984, p. 129), Athayde compôs outras tantas pelejas e discussões fictícias, movido não apenas pelo lado comercial, mas também pelo fato de que, através delas, poderia dar vazão aos seus conhecimentos de Geografia e de História, dos quais se orgulhava muito.

São de sua lavra as seguintes obras, a saber: *Discussão de João Athaíde com Leandro Gomes de Barros*, a *Discussão de José Duda com João Athayde*, a *Discussão de João Athayde com João de Lima*¹⁰⁹, a *Discussão de João Athayde com Mota Junior*, a *Discussão de um operário com um doutor*, a *Peleja de Bernardo Nogueira com Preto Limão*, a *Peleja de Antonio Machado com Manuel Gavião*, a *Peleja de João Athayde com José Ferreira*, a *Peleja de João Athayde com Raimundo Pelado*, a *Peleja de Laurindo Gato com Marcolino Pedra Verde*, a *Peleja de Manoel Raymundo com Manoel Campina*, a *Peleja de Patrício com Inacio Catingueira*, a *Peleja de Serrador e Carneiro* e a *Peleja de Ventania com*

¹⁰⁹ Maria do Rosário Pinto, da Fundação Casa de Rui Barbosa, atribui esse folheto como parte da obra do poeta João Ferreira de Lima (www.casaruibarbosa.com.br/site/cordell, p. 1)

Pedra Azul. Ele mesmo esclarece que todas essas pelejas foram fruto da sua imaginação, nas quais haviam adversários inventados e outros bem reais, «neste último caso eu publicava para atender o pedido de alguns trovadores que queriam ver seus nomes envolvidos nessas pelejas, gênero muito apreciado pelo povo.» (CASCUDO, 2005, p. 357).

Aparte desse primeiro veio poético, segundo Mário Souto Maior, Athayde não foi um poeta de temática «sobrenatural, apesar de alguns de seus folhetos enfocarem o céu, padre Cícero, o Diabo, ou o inferno. Não era, também, o poeta do circunstancial, de fazer um jornalismo paralelo, (...). Era, sim, um poeta voltado para o amor, para a aventura, para o grotesco, para o mundo da imaginação.» (MAIOR, 2000, p. 25). E de fato, metade da sua produção poética são Romances de Amor, Sofrimento e Reinos encantados, inclusive versões poéticas de clássicos da literatura romântica brasileira e estrangeira, como *Iracema*, do escritor cearense José de Alencar; *Amor de perdição*, de Camilo Castelo Branco; *Romeu e Julieta*, de William Shakespeare; e *A dama das camélias*, de Alexandre Dumas.

Mas, além desses romances prestigiados pela crítica literária e de lugar reservado no panteão ilustre das histórias literárias, os poetas populares versaram em folhetos de cordel obras literárias totalmente esquecidas e classificadas como subliteratura. Essas classificações arbitrárias e duvidosas não circulam de maneira uniforme dentro de uma sociedade. Tudo depende da classe social do leitor, dos seus hábitos, representações e práticas concretas com os objetos impressos.

É o caso de *Elzira, a morta virgem*, de autoria de Pedro Ribeiro Vianna¹¹⁰. Esse romance, publicado por editoras do Rio de Janeiro e de São Paulo, vendeu dezenas de milhares de cópias, desde o ano de sua publicação, em 1883, até a sua última edição, em 1924. O romance inspirou-se num caso verídico de uma jovem que preferiu morrer tísica e imaculada a ser obrigada a casar com quem não amava. Na primeira página do romance publicado por José Bernardo, em 1950, aparece a seguinte informação: «Extraído do legitimo romance do mesmo nome», sem, no entanto, oferecer nenhuma informação sobre a autoria da referida obra romanesca.

Outro romance em prosa versado por Athayde foi a *História de Roberto do diabo*. Cascudo em sua obra *Cinco livros do povo*, corrobora a sua autoria e afirma que essa obra foi «publicada no Recife, Pernambuco, e datada de 23 de agosto de 1938. São 244 sextilhas, ABCBDB. Fiel ao original em prosa (...)» (CASCUDO, 1953, p. 174). Irani Medeiros, ao contrário, a atribui a Leandro Gomes, incluindo-a em sua antologia *No reino da poesia*

¹¹⁰ De tão esquecido pelos historiadores literários, esse escritor nem sequer aparece como verbete no *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*, editado pela Cultrix, editora da USP.

sertaneja. Todavia, tanto na *Antologia da Literatura de Cordel*, como na *Bibliografia prévia de Leandro Gomes de Barros*, de autoria de Sebastião Nunes Batista; assim como no *Dicionário Biobibliográfico de Cantadores e Poetas de Bancada*, de ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, essa obra não aparece como sendo de autoria de Leandro Gomes, razão pela qual optamos por incluí-la como sendo de autoria de Athayde.

O romance transporta-nos para a Normandia francesa, onde nasceu, a partir de fontes diversas, a fama de Roberto do Diabo. Câmara Cascudo aponta para três fontes: a narrativa histórica *Chroniques de Normandie*: um drama religioso intitulado *Miracle de Notre dame de Robert le Diable* e um romance, em forma de poema, do século XIII, de autor normando desconhecido. Este foi depois transformado em prosa e publicado pela primeira vez em Lyon, em 1496, com o título *La Vie du Terrible Robert le Diable, le quel après fut nommé l'homme dieu* (in-4º, gótico, impresso por P. Marechal). Os mercadores espanhóis, nas suas viagens entre Castela, França e Flandres trouxeram-na para Espanha, onde foi traduzida e impressa em Burgos, em 1509, com o título: *La espantosa y Admirable Vida de Roberto el Diablo, assi al principio llamado: hijo del duque de Normandia, el qual despues, por su sancta vida fue llamado hombre de Dios*, impresso em Burgos em 1509.

A primeira edição portuguesa, de onde saíram todas as outras, é de 1732, de Lisboa, traduzida por Jerônimo Moreira de Carvalho, com o título *História do grande Roberto, duque de Normandia, e Emperador de Roma, em que se trata da sua concepção, nascimento, e depravada vida, por onde mereceu ser chamado Roberto do Diabo; e do seu grande arrependimento e prodigiosa penitência, por onde mereceu ser chamado Roberto de Deus e prodígios que por mandado de Deus, obrou em batalha*. Dessa versão portuguesa derivam todas as demais publicações, incluindo a brasileira, depois de 1840, impressa no Rio de Janeiro.

No final do século XIX, de acordo com Jerônimo Teixeira, em seu artigo “Mesmo os grandes escritores se renderam à literatura popular”, publicado na revista *Veja*, o Rio de Janeiro, então capital do Brasil e, portanto, centro da então precária indústria editorial brasileira, «assistia ao florescimento de uma caudalosa ficção de perfil mais, digamos, plebeu. As livrarias populares lucravam com histórias de donzelas abnegadas, crimes sangrentos e aventuras eróticas de padres pecadores.» (TEIXEIRA, 12 de janeiro de 2005).

Além de fontes literárias, Athayde buscava temas e motivos no cinema, por essa época, uma arte que não gozava do prestígio atual. De acordo com Waldemar Valente, o poeta frequentava amiúde os cinemas Glória e Ideal, no Pátio do Mercado de São José e no Pátio do Terço. Mesmo não reconhecendo literalmente nas obras de Athayde algum filme determinado,

como no caso dos romances em prosa vertidos para o cordel, não podemos deixar de perceber a influência da “sétima arte” na temática, no enredo, nos personagens, enfim, na estrutura mesmo das obras do poeta.

Na década de vinte, como parte de um movimento regional de criação cinematográfica, um grupo de jovens diletantes criou em Recife a “Aurora filme” que, já em 1925, lançou a sua primeira fita – *Retribuição*. Seguiram-se outras duas: *Dança, amor e aventura* (1927) e *Destino das rosas* (1930), ambas de Ary Severo. Comentando essa produção cinematográfica local, alguns historiadores do cinema, como Ricardo Caldas e Tânia Montoro, no livro *A Evolução do Cinema Brasileiro no Século XX*, já percebiam uma influência maciça de Hollywood: «com efeito os filmes da Universal dominavam nos cinemas de Recife, com as aventuras de Eddie Pólo, Francis Ford, Grace Cunard, ou seja, como nos demais estados brasileiros, as misteriosas e dinâmicas fitas norte-americanas eram festejadas e imitadas.» (CALDAS/MONTORO, 2006, p. 44).

Se essa influência já se fazia presente dentro dos círculos intelectuais de elite, como acreditar que esses filmes cheios de mistério e de movimento, passassem inadvertidos entre os poetas populares? De maneira hábil, eles trocavam os nomes dos personagens, adaptando-os a sua realidade. Procedimento idêntico encontra-se nos cenários e enredos, todos ligados ao imaginário local, relatando dramas e vivências estreitamente ligadas à idiossincrasia própria dos poetas enquanto avatares do seu povo.

Para comprovarmos tudo isso, basta uma leitura superficial de muitas das histórias de Athayde. Em uma delas, o próprio título já denuncia a sua origem, invertendo-se apenas o sexo da personagem principal. Trata-se da obra *A filha das selvas*, no qual um lorde apaixona-se por uma bela mulher habitante das selvas africanas que, além do mais, vivia numa caverna acompanhada de um orangotango e um leão. Qualquer semelhança com o filme *Tarzan, o filho das selvas* (título original *Tarzan of the Apes*), seguramente não é mera coincidência. Como sabemos, esse filme, estrelado em 1914, como vemos no cartaz promocional abaixo, baseia-se na obra literária homônima do escritor Edgar Rice Burroughs, escrita em 1912.



<http://pt.wikipedia.org/wiki/Tarzan>, 4/8/2010, as 16:10 hs.

Podemos encontrar outro indício dessa influência nas capas de alguns folhetos, no qual aparece a ilustração de um índio norte-americano, ao invés de um índio brasileiro. Refiro-se à obra *O índio Leão*, de autoria do poeta José Camelo de Melo Resende, editado em 1958 pela sua própria editora – A Estrela da Poesia. Dessa maneira, não podemos furtar-nos a perceber, desde os primórdios, um afluxo de temas, personagens e estruturas narrativas oriundas da cultura de massa. Portanto, pretender que a cultura do povo, seja a literatura de cordel ou qualquer outra manifestação popular, como o Bumba-meu-boi ou o Reisado, por exemplo, sejam museificados e convertidos em patrimônio estático, destituído de influências externas, puro, portanto, é, no mínimo, uma deficiência de visão histórica inaceitável. Muitos folcloristas e intelectuais comprometidos com a cultura popular, como Ariano Suassuna, enxergam nesses enredos apenas uma influência oriunda dos contos orais e do romanceiro popular ibérico, esquecendo essa outra vertente que ora trazemos à luz. Urge uma revisão desses pressupostos eurocêntricos, procurando seriamente e sem preconceitos, outros paradigmas explicativos e analíticos complementares (e não excludentes) para a perfeita compreensão dos fenômenos culturais do nosso povo.

Diferentemente de Leandro Gomes que mesmo não possuindo uma ideologia de classe conscientemente estabelecida, compôs muitas obras criticando a situação econômica dos pobres, não conhecemos nenhuma obra de Athayde que sequer questione os problemas sociais de sua época. Conservador por natureza, defensor das instituições do Estado, católico ortodoxo, mesmo numa obra na qual a intransigência e a intolerância paterna chegam ao absurdo de matar a própria filha para evitar o seu casamento, o poeta não deixa de expressar uma moral patriarcal absoluta e reacionária. Assim termina *A moça que foi enterrada viva*:

O mundo está corrompido
 o erro vem de atrás
 muitos acontecimentos
 de resultados fatais
 só acontecem com as filhas
 que vão de encontro aos pais.
 (Juazeiro: Tip. de José Bernardo, 1975, p. 16)

Essas representações conservadoras pululam nas obras desse poeta. Sem pretender esgotar o assunto, diríamos que, excluindo os romances de amor, sofrimento e de reinos encantados, com a sua evidente carga de “escapismo”, ou seja, a capacidade que essas histórias têm de levar os leitores à lugares distantes em evidente atitude evasiva; a maioria dos folhetos de Athayde visam muito mais doutrinar e instruir do que propriamente divertir.

A mulher e o casamento são idealizados de acordo com esses mesmo padrões patriarcais, sobretudo de forma explícita nas obras *As felicidades que oferece o casamento*, *O poder oculto da mulher bonita* e *Em homenagem as mulheres*.

3.5.2.b De poeta-editor a editor-proprietário

Athayde começou a publicar folhetos em 1908 e já no ano seguinte comprou uma impressora e uma guilhotina, montando a sua própria editora. A partir de 1921, ao comprar os direitos da obra leandrina, Athayde torna-se sem dúvida alguma o primeiro editor-proprietário da história do cordel, passando a colocar nas suas capas: “Editado por João Martins de Athayde” ou “Edição da Tipografia de J. M. Athayde”. Assim, a sua editora foi a responsável pelo lançamento no mercado de vários autores novos, favorecendo o crescimento da produção poética no período. É exagerada, portanto, a marca pejorativa impingida a Athayde de que este teria se apropriado ilicitamente da obra de vários poetas. Esse tipo de julgamento apressado é fruto do desconhecimento de como funcionava uma editora de cordel naquele tempo.

Uma oficina gráfica funcionava a maneira das corporações medievais de artesãos, onde trabalhavam toda a família, junto com os demais empregados e aprendizes. Athayde, como mestre, era quem assinava as histórias, sendo, dessa forma, uma espécie de redator-chefe. Um dos seus métodos consistia em botar «os poetas para glosar o tema, numa roda com cachaça, e ia anotando a produção repentística. Nelas, sempre apareciam outros poetas como

Zé Pacheco, Severino Milanez, José Camello, etc...» (MAXADO, 1980, p. 94). Portanto, dentro da oralidade própria dessas *performances*, marcadas tanto pela improvisação dialógica como pela seletividade da memória, surgiram temas e assuntos variados que foram aproveitados de diversas maneiras por cada um dos poetas envolvidos. Athayde era uma espécie de mediador desses encontros, elegendo as melhores produções poéticas, exortando aos outros poetas a aprofundarem determinado enredo para posterior publicação.

Um dos primeiros poetas importantes a ter a sua obra publicada foi justamente Delarme Monteiro da Silva. Nascido em Recife-PE, em 17 de abril de 1918, aos vinte anos, publicou seu primeiro romance *A feiticeira do bosque*, impresso na tipografia de Athayde, em 1938. A partir dessa data, Delarme ficou trabalhando para Athayde como aprendiz de tipógrafo, e ao mesmo tempo, editando seus trabalhos, todos assinados, pelos quais recebia a conga de duzentos mil réis em folhetos que ele mesmo vendia. «É o próprio Delarme quem declara ter sido Athayde um homem corretíssimo, incapaz de se apropriar de trabalhos alheios, e que considerava tão bom poeta quanto o foi Leandro.» ((ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 267-268).

Entretanto, esse poeta ficou mais conhecido pela obra *A morte do Presidente Getúlio Vargas*, em 24 de agosto de 1954. Nesse dia fatídico, as pessoas acorriam aturdidas procurando informações, como que a não acreditar nos boatos sobre a morte do mais querido homem público brasileiro de todos os tempos. Delarme, como qualquer poeta inteligente e atento, cumpriu o seu papel: «ouvindo a notícia no rádio, sentou-se e escreveu o folheto de oito páginas que, ao meio-dia, estava na tipografia. Na mesma tarde recebeu os folhetos e começou a vendê-los». Segundo informações do poeta, citadas pela prof^a Márcia Abreu, a primeira tiragem, «de quarenta mil exemplares, esgotou-se quase imediatamente. O sucesso foi tanto que ele fez nova tiragem, também logo esgotada. Em 48 horas ele havia vendido setenta mil exemplares do folheto.» (ABREU, 2005, p. 78-79). São também de autoria desse poeta as seguintes obras explorando esse fato histórico: *A morte e os funerais do Presidente Getúlio Vargas*, *A morte do Presidente Getúlio Vargas e sua carta ao povo brasileiro* e *A morte do Dr. Getúlio Vargas*.

Para muitos, Delarme foi «o braço direito na gráfica de Athayde desde 1942, escrevendo suas próprias histórias, reescrevendo outras e mandando muitas para José Bernardo da Silva publicar em Juazeiro do Norte, Ceará.» (CURRAN, 2001, p. 109). De acordo com Liêdo Maranhão, o poeta teria sido o responsável pela ampliação das obras *A imperatriz Porcina*, *O lobo do oceano*, *Um amor impossível*, *História de um pescador*, *O perdão de Dulcinéia*, entre outras. «Romances mais curtos, como “Juvenal e o Dragão” ou

“As proezas de João Grilo”, foram acrescidos de apenas oito páginas, igualmente da lavra do obscuro Delarmê, que recebia de Ataíde a quantia de doze mil réis por página que escrevesse.» (MARANHÃO, 1994, p. 14).

Outro poeta oriundo desse grupo foi José Pacheco da Rocha, nascido em Porto Calvo, no estado de Alagoas, em 1890; e falecido de um acidente, em Maceió, na década de 50. Entretanto, de acordo com Leonardo Viera Almeida, o poeta teria nascido no município de «Corrientes-PE, residindo algum tempo na cidade de Caruaru, naquele mesmo Estado». (www.casaderuibarbosa.com.br/site Cordel, em 3/8/2010, às 21:07 hs.).

Provavelmente, a partir daqueles encontros regados “a cachaça”, é que surgiu *A peleja de João Athayde com José Pacheco*, que terminou em empate, segundo a informação que consta no final do próprio folheto, exortando os leitores a comprarem a próxima peleja, intitulada *Segundo debate de João Athayde com José Pacheco*. Ambas foram publicadas pela editora de Athayde e tudo leva a crer que a primeira tenha surgido da lavra de José Pacheco e a segunda do próprio Athayde, segundo informações presentes nos dois folhetos por nós identificados.

As obras mais famosas de José Pacheco são *A história da princesa Rosamunda ou a morte do gigante* e *A chegada de Lampião no inferno*. Todavia, como a temática satírica é uma característica marcante da sua produção poética, é provável, portanto, que seja de sua autoria algumas obras publicadas por Athayde como editor-proprietário, a saber: *Dr. Caganeira* e *As palhaçadas de um caboclo na hora da confissão*.

Outro poeta importante do período é Severino Milanez da Silva (Bezerros -1906; Vitória de Santo Antão - 1956/1967). Cantador e poeta popular falecido, autor da famosa *Peleja de Pinto com Milanez*, no qual o seu oponente - Severino da Silva Pinto, o Pinto do Monteiro - é considerado um dos maiores repentistas de todos os tempos. Milanez gostava muito de recriar aquelas histórias herdadas pela tradição oral, surgindo daí o *Romance do príncipe Guidon e o cisne branco*, *Gilvan e Ricardina no Reino das Violetas*, *O príncipe do Barro Branco e a princesa do Reino do Vai-Não-Torna*; *As três princesas encantadas*; *História do príncipe do Limo Verde e a princesa Ivanete* etc.

Não poderíamos deixar de mencionar outro poeta também importante, o criador de um dos grandes “clássicos” do cordel: *As proezas de João Grilo*. Conta o poeta Gonçalo Ferreira da Silva, em seu livro *O fenômeno Athayde e outros ensaios*, que certa vez, em 1929, o poeta João Ferreira de Lima, estando em uma situação econômica deplorável, procurou Athayde para vender-lhe os originais de sua obra. Vejamos o diálogo entabulado pelos dois poetas:

- Doutor Athayde...

- Que doutor, rapaz? Você é poeta como eu, apenas eu sou rico...

O visitante tartamudeou indeciso, e...

- Atha...yde, eu vim lhe vender um original por necessidade...

- Sim... - interessou-se o mestre. Leia as duas primeiras estrofes.

Contendo, não sem esforço, a alegria, João Ferreira de Lima iniciou a leitura:

João Grilo foi um cristão
que nasceu antes do dia,
criou-se sem formosura
mas tinha sabedoria
e morreu depois da hora
pelas artes que fazia.

À feição dos barbeiros, machos das lagartixas, Athayde aprovou com a cabeça.

- Leia a segunda.

Mais entusiasmado, João Ferreira de Lima procedeu a leitura da segunda estrofe:

E nasceu de sete meses,
chorou no bucho da mãe,
quando ela pegou um gato
ele gritou: não me arranhe
nem jogue neste animal
que talvez você não ganhe.

- Volte com seu original, rapaz, - vá cuidar de sua família e continue a ser servo de Deus.

Você já viu rimar mãe com arranhe? O que você pensa que é a literatura de cordel?

Substitua ou conserte essa estrofe, aí podemos conversar.

Tristonho e contrariado, João Ferreira de Lima autorizou vir à tona seu dilema: - Era a única esperança que tinha de levar comida para casa – lamentou-se.

Athayde chamou um dos seus empregados do armazém e ordenou:

- Pese dois quilos de arroz, dois de feijão e um de jabá e entregue a este rapaz.

João Ferreira de Lima esbugalhou os olhos com infinita surpresa e incredulidade e disse:

- Mas você não quer o original...

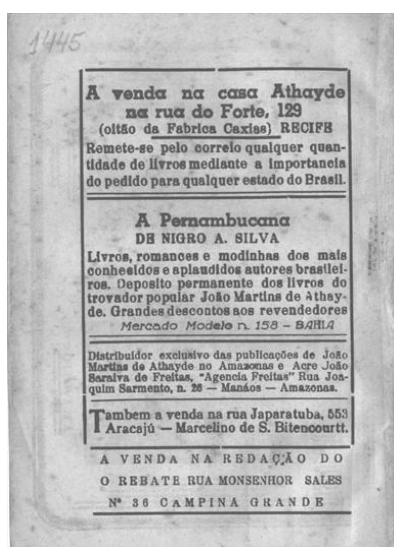
- O jabá, o arroz e o feijão são para você se alimentar com sua família. Não estou lhe vendendo. Quanto ao original, dê um jeito nesta estrofe e volte aqui. Quem sabe...

Para maior decepção do elevado espírito de João Martins de Athayde é hoje *As proezas de João Grilo*, agora com 32 páginas, aparece com a estrofe escrita do modo que ele tanto rejeitou. (SILVA, 2004, p. 23-25).

Mesmo que o fato acima aludido não seja inteiramente verdade, pois a memória recria mais do que testemunha, ele demonstra a situação privilegiada em que se encontrava Athayde, considerado um “mestre” entre os poetas, a ponto de tentar exercer certo controle estético sobre o cordel, aconselhando outros poetas de menor prestígio a substituírem uma rima assonante, própria do processo de composição oral, pela rima consonante, mais próxima da escrita.

João Ferreira de Lima ou simplesmente João de Lima (São José do Egito-PE, 1902 – Idem, 1973) foi, além de poeta popular, conhecido astrólogo, «publicou durante 37 anos seguidos, a partir de 1935, o conhecido *Almanaque de Pernambuco* que, se não o mais antigo, foi o de maior penetração no Norte e Nordeste.» (ALMEIDA/ALVES SOBRINHO, 1978, p. 160). Dono de vasta produção poética, as suas obras principais, além da acima aludida, são *O marco pernambucano* (mencionado anteriormente) e *O casamento de Chico Tingole e Maria Fumaça*, editado por Athayde.

Como vendedor, Athayde mantinha um depósito de folhetos em Recife, à rua Telles Junior, nº 23, bairro da Encruzilhada, além do que vendia diretamente em locais como o Mercado de São José, no Pátio do Terço, no Largo do Forte e na rua do Rangel, sendo estes dois os últimos locais onde funcionou a sua tipografia. Todavia, também comercializava via correios e através de representantes sediados em diversos estados do Norte e do Nordeste. Abaixo vemos uma quarta capa do folheto *Discussão de Athayde com João Amancio Pereira*, mostrando os diversos locais onde eram vendidos os folhetos:



(Recife: s.ed., 1942)

O sistema de distribuição envolvia diversos intermediários. Supondo-se que Athayde imprimisse dois mil exemplares de um determinado folheto, em três ou quatro dias, um distribuidor de alguma outra cidade, receberia normalmente os 300 que encomendara pelo correio. «Distribuidores menores em Bezerros, Condado e Caruaru comprarão, então, lotes de 50 em sua ida semanal até a cidade. Por sua vez, venderão cinco ou seis de cada vez aos mascates varejistas que frequentam as feiras locais. Em cada etapa desta sucessão, sobe o custo do folheto.» (SLATER, 1984, p. 34).

Como editor, ele foi o responsável por algumas transformações de natureza material nos folhetos, conformando a maneira como até hoje estes são publicados. Em primeiro lugar, ele introduziu significativas modificações nas capas dos folhetos, pois, «a partir da década de 20, as capas impressas por Athayde, passaram a ser ilustradas com clichês de cartões postais e fotos de artistas de cinema e, posteriormente, com xilogravuras.» (TERRA, 1983, p. 26).

É possível supor que Athayde tenha utilizado esses cartões-postais por influência de Delarmê Monteiro. De acordo com Liêdo Maranhão, Eulina Monteiro, irmã do poeta, «comprou um cartão postal para dar ao irmão, como presente de aniversário, e este colocou na capa do seu romance *A duquesa de Sodoma*.» (MARANHÃO, 1981, p. 51).

Outra modificação importante, decorrente do enorme sucesso de alguns romances (folhetos com mais de 16 páginas), foi a ampliação 32 para 64 páginas, às vezes, dividindo-os em dois ou três volumes, «entre os anos 1943 e 1945.» (SANTOS, 1994, p. 61-62). Porém, esse tipo de folhetos, devido à crise do papel nos anos 60, nunca mais viria a ser implantada, vigorando os folhetos de 8 e 16 páginas. Esses folhetos menores, aliás, sempre predominaram, devido às dificuldades que envolvia, seguramente, a leitura-audição (solitária ou comunitária) desses folhetos, junte-se a isso a dificuldade dos ouvintes em demorarem-se tanto tempo a ouvir uma história tão larga. É provável que esses romances e histórias longas circulassem muito mais nos espaços urbanos das grandes cidades onde havia muito mais pessoas letradas. Os editores populares, como, aliás, o são também os editores atuais, produzem objetos impressos distintos para diferentes públicos, de diferente poder aquisitivo e hábitos e práticas de leitura também diversas. Portanto, é razoável admitir que nessa época, apenas Athayde, como um editor bem sucedido, é quem pode dar-se ao luxo de publicar esses folhetos mais longos e de elevado custo de produção.

3.6 A constituição de um *canon*

Entre o período de 1904 e 1930, existiam cerca de vinte tipografias que imprimiam folhetos no Nordeste, segundo a prof^a Ruth Terra, sendo o Recife e a Paraíba os centros irradiadores dessa produção. «Recife contava com nove tipografias que faziam folhetos, a Paraíba, com quatro: entre elas, a *Popular Editora* de Chagas Batista, na capital, e a de Pedro Batista, em Guarabira. Havia ainda outras, em Fortaleza, Maceió, Natal, Belém do Pará e Rio de Janeiro.» (TERRA, 1983, p. 24). Além dessas duas, a Paraíba contava com a Tipografia da Livraria Gonçalves Pena e a Tipografia Pernambucana.

As cidades de João Pessoa e Guarabira viram aparecer as primeiras tipografias e editoras especializadas em imprimir folhetos, exercendo um papel importante na fundação do cordel enquanto sistema. Ainda artesanais, elas surgiram devido a iniciativa de Francisco das Chagas Batista e seu irmão Pedro Batista, dando continuidade à iniciativa pioneira de Leandro Gomes de Barros. Isso fez com que o raio de alcance da produção e da distribuição dos folhetos aumentasse consideravelmente, contribuindo para que estes se tornassem um produto cultural rentável, preparando o terreno para o aumento da produção no período seguinte, quando entrou em cena a pessoa do poeta João Martins de Athayde.

A rentabilidade do cordel, por outro lado, deveu-se a dois outros fatores interligados: a construção da figura do autor e a publicação de antologias específicas visando justamente legitimar quais poetas populares mereciam o estatuto de cantadores e poetas populares. Estamos falando de *Cantadores e poetas populares*, um livro editado pela primeira vez nos anos vinte, por Francisco das Chagas Batista.

Se a cidade do Recife foi o palco onde a literatura de cordel nasceu, cresceu e desenvolveu-se plenamente, a cidade de João Pessoa, não obstante, também contribuiu enormemente no desenrolar dos acontecimentos que ora narramos. Mesmo ensombrada pela cidade vizinha mais rica e influente, não poderíamos nos furtar em descrever, mesmo que sucintamente, um pouco da sua história política, econômica e cultural. Nessa capital paraibana surgiu a editora mais importante no processo de formação do cordel, responsável pela edição da primeira antologia da literatura de cordel, primeiros passos no sentido da construção da autoria em sentido moderno. Como marco fundamental, essa antologia é um autêntico “divisor de águas”, pois nela cantadores e poetas imersos no universo da oralidade, passaram a “existir” de forma concreta além dos limites da memória individual e coletiva.

A despeito das exclusões que serão oportunamente analisadas, esses nomes, a partir do momento em que foram fixados pela escrita impressa, ademais em forma de livro

(não de folheto), ganharam um estatuto de legibilidade específico e similar ao de qualquer outro autor erudito. Por isso, acreditamos na possibilidade de que esse ato não fora fortuito, e sim motivado. Dessa forma, esse elenco de autores constituiu-se como o primeiro *canon* do cordel. Um *canon* pessoal que rapidamente transformou-se em oficial, na medida em que essa antologia constituiu-se como fonte documental única e imprescindível.

Etimologicamente, a palavra *canon* vêm-nos do grego *kanón* «caña, vara larga; regla, modelo. Principio práctico, modelo a seguir, regla de acción, norma (em disciplinas o ámbitos normativos, como em la lógica, la estética, etc.)». Kant, partilhando desse sentido normativo, entendia o *canon* como «un conjunto de principios *a priori* del correcto uso de ciertas facultades congoscitivas.» (*Apud* RUSS, 1999, p. 49). No âmbito da ciência da literatura, um *canon* implica uma seleção (ou eleição arbitrária) de um determinado número de obras e autores considerados modelos inquestionáveis a serem seguidos.

Essa seleção é absolutamente necessária ao estudo da literatura, posto que é impossível ler conjuntamente todas as obras publicadas em um determinado período, sobretudo hoje em dia. Por isso, efetivamente, não existe apenas um *canon*, mas vários, tantas quantas forem as estratégias de leitura de determinados grupos sociais. De acordo com Harris, a proposta de Alastair Fowler que distingue seis tipos de *canon* goza de uma aceitação bastante considerável dentro dos círculos acadêmicos atuais. Assim, segundo aquele, em seu ensaio “La canonicidad”, constante do livro *El Canon Literario*, existe um “*canon* potencial”, composto por todo o *corpus* de obras escritas em sua totalidade, assim como a literatura oral; um “*canon* acessível” de obras passíveis de serem lidas em um determinado momento histórico; um “*canon* seletivo”, constituído pelas «listas de autores y textos – como en las antologías, programas y reseñas críticas»; um “*canon* oficial” como resultado do entrecruzamento dessas listas; um “*canon* pessoal” e, finalmente, um “*canon* crítico” que «se construye con aquellas obras, o partes de obras, que son tratadas por los artículos y libros de crítica de forma reiterada.» (HARRIS, 1998, p. 42). Como é lógico, nenhuma dessas categorias ou tipos de *canon* são excludentes uns aos outros. Ao contrário, um mesmo *canon* pode ser pessoal, seletivo, oficial e crítico ao mesmo tempo, dependendo da posição acadêmico-institucional e do poder simbólico de quem o constitui.

De acordo com Enric Sullà, em seu ensaio “El debate sobre el canon literario”, constante do mesmo livro acima citado, analogamente aos processos canônicos religiosos, em filologia, o *canon* de obras de um determinado autor são formados por aquelas que, sem sombra de dúvidas, pertencem-lhe, incluindo aquelas que lhe são atribuídas com fundamento, ao passo que se consideram apócrifas todas aquelas «que carecen de base suficiente para

realizar la atribución, pero permanecen alrededor de la obra del maestro como una constelación o prolongación, duplicando hasta cierto punto la relación de canonicidad entre los evangelios y los apócrifos.» (SULLÀ, 1998, p. 20).

A seguir, analisaremos esses aspectos mais apuradamente, elucidando como ocorreu esse processo de canonização. Claro que Chagas Batista não contribuiu apenas com essa atividade. Como todos os outros poetas de sua época, o valor da sua obra e das suas atividades editoriais são fatores também importantes e que devem ser devidamente demonstrados.

3.6.1 João Pessoa: uma cidade, muitos nomes

Demorou algum tempo para a Coroa Portuguesa realmente interessar-se pela sua jovem colônia – O Brasil. Os olhos lusitanos estavam totalmente voltados para o comércio de especiarias com a Índia; além do que, como ainda não haviam encontrado facilmente o ouro, ao contrário dos espanhóis em suas colônias, o desinteresse português pelas suas possessões coloniais somente foi abalado pelas notícias de constantes invasões de piratas e corsários franceses às costas brasileiras, interessados, sobretudo, pelo pau-brasil, uma árvore nativa do qual se extraía um pigmento utilizado no tingimento de roupas muito apreciado na Europa.

Dessa maneira, várias expedições foram organizadas para repelir os invasores, sendo todas fracassadas, devido à união dos índios potiguaras com os franceses. Assim, a solução encontrada foi a divisão da Colônia em 15 Capitanias doadas a 12 fidalgos portugueses em caráter hereditário. Entre essas capitanias, destacamos a de Pernambuco, doada a Duarte Coelho; e a de Itamaracá, que se estendia do rio Santa Cruz até a Baía da Traição, doada a Pedro Lopes de Sousa.

A Capitania Real da Paraíba surgiu pelo desmembramento da Capitania de Itamaracá. Tudo começou em 1574 com a chamada Tragédia de Tracunhaém¹¹¹, um enfrentamento no qual os índios potiguaras mataram todos os moradores de um engenho no

¹¹¹ «Em 1574, um mameluco entrou no território indígena, na serra da Capaoba, onde foi bem acolhido. O cacique Iniguaçu atende a seu pedido e permite que ele se case com sua filha. Traindo a confiança do hospedeiro, foge para Pernambuco, levando consigo a jovem esposa. O cacique então envia dois guerreiros, irmão da jovem, até a presença de Antonio Salema, governador-geral, em Olinda. Este autoriza os guerreiros a levarem de volta a filha do cacique. Retornado, ao cruzarem o engenho de Diogo Dias, este, encantado com a beleza da índia, toma-a para si, voltando so guerreiros sem a irmã. Indignados, os índios da tribo, em pé de guerra, refazem o longo percurso e invadem o engenho de Diogo Dias. A carnificina se realiza. De volta, furiosos, os índios atacam outros núcleos da Capitania de Itamaracá. O pânico generalizou-se. (...)» (DANTAS, Fábio Lafaiete; DANTAS, Maria Leda de Resende. *Uma família na Serra do Teixeira: Elencos e fatos*. Recife: Editora Liber, 2008, p. 32).

vale do rio Tracunhaém. Quando o Governador Geral D. Luis de Brito foi incumbido de efetivar a separação de Itamaracá, concomitantemente recebeu do rei de Portugal a ordem de punir os índios responsáveis pelo massacre, expulsar os franceses e fundar uma cidade. Foram necessárias cinco expedições militares para que se cumprisse o objetivo, até que em 1584, a expedição comandada por Martim Leitão finalmente conseguiu expulsar os últimos franceses da Baía da Traição.

Diferentemente das outras capitais brasileira, a cidade de João Pessoa – capital do Estado da Paraíba – fundada em 4 de novembro de 1585 – não passou pelo estágio natural de vila. Inicialmente batizada de Nossa Senhora das Neves (1584-1588), depois Filipeia de Nossa Senhora das Neves (1588-1634), em homenagem a Filipe II, rei de Espanha, quando a coroa portuguesa passou ao domínio espanhol; Frederica, em função do curto período de ocupação holandesa na região; depois, Parahyba, após a retomada do poder pela Coroa Lusitana; até, finalmente, em 1930, «o nome da capital é mudado intempestivamente de Paraíba para João Pessoa, num “clima de guerra civil”.» (DANTAS/DANTAS, 2008, p. 35), em homenagem ao Presidente da então província da Paraíba do Norte – João Pessoa Cavalcanti de Albuquerque (Umbuzeiro, 24 de janeiro de 1878 – Recife, 26 de julho de 1930), assassinado por João Duarte Dantas (Mamanguape, 12 de junho de 1888 – Recife, 6 de outubro de 1930), seu adversário político.

Diferentemente das capitais brasileiras, edificadas junto ao litoral, segundo Josineide Bezerra, em “Reestruturação e centralidade – Breves notas sobre a cidade de João Pessoa”, publicado na revista *Urbana*, João Pessoa «foi edificada distante do mar, a partir da margem direita do rio Sanhauá, no estuário do rio Paraíba – caminho tomado pelos portugueses no processo de conquista do território.» (BEZERRA, 2007, p. 1). Na parte baixa da cidade, encontravam-se os prédios da Alfândega, os armazéns do porto e as casas comerciais (estes prédios ainda hoje podem ser vistos, embora em ruínas). Já na parte alta, localizavam-se as construções administrativas, religiosas e os prédios residenciais de padrão alto.

Em 1808, a cidade possuía 3.000 moradores, cinco ermidas, uma matriz, três conventos, uma igreja da misericórdia com seu hospital. Por sua vez, em 1859 já contava com aproximadamente 25 mil habitantes. Até o início do século XIX, a cidade era habitada praticamente por militares, administradores e religiosos. No entanto, com a ampliação do comércio brasileiro em geral, João Pessoa, bem como todo o litoral brasileiro, teve seu povoamento acelerado.

Do ponto de vista político e econômico, João Pessoa, em particular, e todo Estado

da Paraíba, estavam excessivamente vinculados ao estado vizinho – Pernambuco. As revoluções de 1817, a Confederação do Equador (1824) e a Revolução Praieira (1848) foram fenômenos políticos que afetaram também a Paraíba: o mesmo ideário libertário, o mesmo afã de recuperar a hegemonia perdida. Prejudicada pela queda nos preços do açúcar, devido a concorrência antilhana, a economia nordestina foi suplantada pelo café paulista e pelos derivados do leite mineiros.

Esse empobrecimento, alimentado pelo deslocamento do eixo da economia brasileira para o centro-sul, «está na raiz dos movimentos revolucionários que se sucedem sendo eles: (...) Ronco da Abelha, Rebelião da serra do Lagoma, Quebra-quilos e surto do cangaço na área social, República da Estrela e invasão de Patos e Taperoá pelos bandos armados de Dantas e Santa Cruz» (SANTOS, 1994, p. 163) e a Insurreição de Princesa, todos comandados pelos chefes políticos das oligarquias agrárias paraibanas.

Esses movimentos revolucionários, no entanto, foram muito mais movimentos contestatórios populares, assim como reações conservadoras de uma elite agrária ciosa do poder político perdido para a facção mais liberal e burguesa que tomara o poder. Sendo assim, a política modernizadora do então Presidente da província João Pessoa foi recebida como uma afronta e uma ameaça aos interesses dessas oligarquias. A título de exemplo, basta saber que os grandes produtores paraibanos de algodão, ao invés de escoarem a produção pelos portos paraibanos, «negociavam por terra com o Recife e escapavam facilmente à tributação», daí a preocupação do governo liberal em «canalizar as transações comerciais pelos portos da capital e de Cabedelo, com dois objetivos: garantir o recebimento dos impostos devidos e diminuir a dependência comercial e financeira em relação ao Recife.» (FAUSTO, 2000, p. 323).

Toda essa tensão política chegou ao seu clímax em 1930, quando o então governador da Paraíba foi assassinado muito mais por razões pessoais do que políticas, sendo essas razões últimas utilizadas e manipuladas como bandeira e motivo para a deflagração da chamada Revolução de 30 que pôs fim a República Velha no Brasil.

Desde 1928, à nível nacional, o grupo político hegemônico paulista representado pelo presidente da República Washington Luís, preocupado em manter uma política econômica de estabilização baseada no café, não aceita perder as rédeas do processo. Então, ao invés de lançar como seu sucessor o governador de Minas Gerais (seu aliado até então) resolve indicar outro paulista para o cargo, acarretando insatisfações entre os mineiros. Dessa forma, de acordo com a *História do Brasil*, de autoria de Bartolomé Bennassar e Richard Marin,

Minas Gerais responde entretanto com a formação de uma aliança liberal com o Rio Grande do Sul e o pequeno Estado nordestino de Paraíba. Por sua vez, o Partido Democrático de São Paulo, porta-voz liberal das camadas médias nascido em 1926, reúne as suas forças. Getúlio Vargas, o presidente gaúcho que conseguiu deter as chagas da guerra civil de 1923 no seu Estado, é indicado como candidato da coligação ao cargo supremo e João Pessoa, governador da Paraíba, é escolhido para a vice-presidência. (BENNASSAR/MARIN, 2000, p. 330).

A vida cultural na cidade de João Pessoa caracterizou-se notadamente pela imitação dos modelos estéticos advindos principalmente do Recife. Quase tudo que se relaciona com a cultura, ou nunca chegou à Paraíba, ou chegou bastante atrasado. É o caso, por exemplo, da Academia Paraibana de Letras¹¹², fundada em 1941, quando a sua congênere recifense fora funda quarenta anos antes. É o caso também do Instituto Histórico e Geográfico Paraibano, fundado em 1905, ao passo que o Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano iniciou as suas atividades na centúria anterior, em 1862.

Essas entidades, a despeito do seu caráter oficializador e elitista, são, sem dúvida alguma, um termômetro da pujança cultural de uma região, aferem e potencializam o crescimento e a evolução culturais. «A criação de uma academia de letras, num determinado meio social, representa a preservação dos valores lit. e a maturidade intelectual desse meio. Nela divulga-se as tradições culturais e solidifica-se a literatura local» (SANTOS, 1994, p. 42), através de publicações periódicas, prêmios literários, concursos, cursos, etc.

Apesar disso, a proliferação de grêmios e clubes literários foi, até certo ponto, profícua, revelando o diletantismo próprio de um meio intelectual incipiente e sem influência maior que o seu restrito meio de atuação. Segundo o *Dicionário Literário Paraibano*, em João Pessoa, foram organizadas até as duas primeiras décadas do século XX, as seguintes associações literárias e culturais: o Clube Literário Recreativo (1880), o Clube Cardoso Vieira (1892), o Clube Literário Benjamin Constant (1899), o Centro Literário Paraibano (1893), o Clube Sete de Setembro (1900), o Gabinete de Leitura 7 de Setembro (1913), a Universidade Popular (1913), a Associação d'Homens de Letras (1917), o Grêmio Instrutivo 7 de Setembro (1917) e o Grêmio Cívico-Literário 24 de Março (1921).

Apesar dessa grande quantidade de clubes e gabinetes de leitura, a produção

¹¹² Todavia, houve outra academia mais antiga, a «Academia Paraibana dos Novos (7.11.1907). Nasce de uma reunião realizada na sede do Clube Benjamin Constant, onde se discute sua organização, enquanto associação lit. Sua fundação oficializa-se nesse mesmo dia por iniciativa de um dos acadêmicos, Aprígio dos Santos, que discursa sobre a finalidade de uma reorganização na literatura paraibana.» (SANTOS, 1994, p. 42).

literária dos seus integrantes muito raramente era editada, por razões óbvias, devido à falta de editoras especializadas e em condições econômicas de publicar regularmente a produção literária e científica local. De acordo com os dados disponíveis, acredita-se que as Artes Gráficas tenham eclodido na Paraíba posteriormente a Revolução de 1817:

Supõe-se que um prelo tenha sido recuperado de um brigue inglês que naufragara nos rochedos do Cabo Branco, o ponto mais oriental da América do Sul, apenas seis quilômetros distante da atual localização de João Pessoa. Há relatos de que esse prelo foi usado para imprimir o jornal antisseparatista *O Português*. O historiador local Eduardo Martins faz remontar a origem desse jornal a *O Português; Ou, Mercurio politico, commercial & litterario*, publicado em Londres – como o *Correio Brasiliense* – entre 1814 e 1821, e proibido pelo governo português, não por seu liberalismo, mas por seu extremo conservadorismo e por seu estreito nacionalismo português. (HALLEWELL, 1985, p. 119).

Conta-nos ainda Hallewell que a decisão de instalar um segundo prelo na Paraíba foi tomada em 1823. Uma impressora tipográfica *Columbian* foi importado da Inglaterra e confiado ao inglês Walter H. Boardman, sendo enviado um assistente seu para Recife aprender o ofício. Talvez por esse motivo a *Gazeta do Governo da Paraíba do Norte* só tenha sido publicada em 1826. Com o fechamento dessa tipografia, os jornais oficiais passaram a ser impressos em Recife, fazendo com que um impressor, José Rodrigues da Costa, em 1834, resolvesse mudar o seu negócio para João Pessoa, auspiciando desbravar um mercado novo. Quando este faleceu em 1866, após a queda do Império, os seus herdeiros venderam a tipografia «aos proprietários de *A União*, órgão do Partido Republicano da Paraíba. O novo regime republicano no Estado criou sua própria imprensa oficial (novembro de 1894), mas esta e a tipografia de *A União* uniram-se em 13 de fevereiro de 1913» (HALLEWELL, 1985, p. 120), passando a figurar no colofão “Imprensa Oficial”, para em 1873, ser reorganizada como uma empresa estatal, “*A União*” Cia. Editora.

Outras duas editoras funcionaram em João Pessoa, a “Torre Eiffel, no começo do século, e a “Era Nova”, na década de vinte. Entretanto, merece especial destaque na história da editoração no Brasil, a Livraria Popular Editora, de Chagas Batista, que, além de publicar folhetos de cordel, imprimiu também obras eruditas, «em 1824, *Sadi e Ágaba*, poemas de Eudes Barros.» (SANTOS, 1994, p. 100). Além do mais, como analisaremos posteriormente, essa editora popular foi responsável pela edição da primeira antologia literária publicada no

estado – *Cantadores e poetas populares* – uma atitude pioneira que não consta dos livros de história literária, até porque os cantadores e os poetas populares nunca foram considerados “poetas de verdade”.

Finalizando, era esse o contexto cultural da Paraíba do começo do século. Entende-se, dessa forma, porque a literatura de cordel foi efetivamente criada no Recife e não em João Pessoa, a despeito da origem paraibana dos seus fundadores. O próprio Chagas Batista, como também veremos, viveu um tempo em Recife, tendo comprado nessa cidade a sua primeira tipografia.

3.6.2 A questão da autoria

Como bem demonstrou Chartier em suas pesquisas relativas às práticas de publicação no Antigo Regime, a construção da categoria de autor surgiu no começo do século XVIII, quando o *Statute* de 1710 «abre em Inglaterra uma serie de procesos donde se oponen los argumentos movilizados por los libreros-editores de Londres y los de las provincias.» (CHARTIER, 2000, p. 96). Os primeiros queriam continuar com os seus privilégios, ou seja, com a possibilidade de obter indefinidamente a posse sobre as obras por estes compradas; e os segundos, ao contrário, queriam limitar esses direitos em 14 anos, renovados por mais 14 se o autor ainda estivesse vivo. Entretanto, a invenção do autor não deriva exclusivamente de uma concepção de propriedade e de mercado.

O que devemos sim é relacionar categorias estéticas e jurídicas que apoiaram-se reciprocamente para definir o conceito moderno de obra e a característica da função-autor. Tudo isso porque os editores londinenses, nos processos por eles perpetrados, utilizaram dois sistemas de legitimação: o primeiro baseava-se na teoria do direito natural formulada por Locke, na qual cada indivíduo é dono dos produtos do seu trabalho, incluídas as obras intelectuais; o segundo, «el segundo sistema de legitimación se apoya en una nueva percepción estética que designa las obras como creaciones originales, como expresiones singulares del estilo, del sentimiento y del lenguaje del autor.» (CHARTIER, 2000, p. 95).

Sendo assim, a identidade essencial de um texto e a diversidade de suas possíveis formas materiais exerceram um papel fundamental no processo que «desmaterializa las obras y construye el autor como el principio de identificación de una entidad textual que existe en sí misma, fuera o más allá de cada una de sus formas particulares.» (CHARTIER, 2000, p. 96).

Ora, podemos considerar que os poetas populares estavam atrelados ainda a essa

concepção antiga e natural. A obra não estava separada do seu suporte: a obra era o folheto e o folheto era a obra. Por isso não podemos simplesmente considerar os editores de cordel que omitiam os nomes dos “autores” como indivíduos usurpadores ou usurários dos direitos autorais alheios.

No universo da oralidade, um autor é simplesmente todo aquele que conta/recita uma história ou um poema. Tanto um contador de histórias como um cantador de viola manejam um amplo repertório de narrativas e estruturas rítmicas que podem ser utilizadas de maneiras as mais diversas, podendo ser refeitas e reordenadas de acordo com a situação. Passada a *performance*, todo esse repertório retorna (renovado e enriquecido) ao patrimônio coletivo da comunidade na qual foi gerado. Por isso, as histórias em verso inventadas pelos cantadores para serem cantadas antes ou depois dos desafios também faziam parte desse repertório coletivo, eram anônimos. Não passava pela cabeça de ninguém arvorar-se em proprietário ou autor (em sentido moderno) dessas histórias.

Somente a partir do momento em que determinados cantadores publicaram essas histórias em folhetos é que houve a necessidade de se colocar um nome próprio que indicava, originalmente, o “contador/recitador” daquela versão. Por esse motivo, muitas dessas histórias foram versificadas por mais de um cantador, como aconteceu, por exemplo, com o desafio entre Inácio da Catingueira e Romano, narrado por diversos cantadores e poetas populares, como Ugulino do Sabugi, Silvino Pirauá de Lima e Leandro Gomes de Barros.

Aliás, esses três poetas exemplificam bem os três tipos de poetas ou as três categorias de autor que se configuraram na evolução histórica da literatura de cordel: o primeiro é um cantador propriamente dito, totalmente imerso dentro do universo oral da poesia improvisada; o segundo, um cantador-poeta que publicou suas histórias em folhetos sem, no entanto, abandonar a cantoria; e o terceiro, um poeta de bancada, ou seja, um poeta que não era cantador, mas que, todavia, sabia fazer glosas¹¹³ de improviso.

Somente a partir do momento em que surgiram os primeiros poetas de bancada é que a função-autor¹¹⁴ foi adquirindo pertinência, justamente a partir do momento em que as

¹¹³ “Estrofe glosada com obediência a um mote [tema] de um e mais pés.” (ALVES SOBRINHO, José. *Glossário da poesia popular*. Campina Grande: Editel, 1992, p. 32). Um glosador é um poeta que conhece apenas alguns estilos de cantoria e que, ademais, não utiliza em suas glosas o instrumento musical característico do cantador – a viola de 10 cordas pareadas. Trata-se de um cantador ocasional, não profissional, diletante.

¹¹⁴ A função-autor é, assim, característica do modo de existência, de circulação e de funcionamento de alguns discursos no interior de uma sociedade. (...) Em suma, o nome de um autor serve para caracterizar certo modo de ser do discurso: para um discurso, ter um nome de autor, o facto de se poder dizer “isto foi escrito por fulano” ou “tal indivíduo é o autor”, indica que esse discurso não é um discurso quotidiano, indiferente, um discurso flutuante e passageiro, imediatamente consumível, mas que se trata de um discurso que deve ser recebido de certa maneira e que deve, numa determinada cultura, receber um estatuto. (FOUCAULT, 2006, p.

obras entraram no circuito de produção comercial, «assim que se instaurou um regime de propriedade para os textos, assim que se promulgaram regras estritas sobre os direitos de autor, sobre as relações autores-editores, sobre os direitos de reprodução, etc..» (FOUCALT, 2006, p. 47).

Leandro Gomes rapidamente percebeu, a partir da sua própria experiência de editor-proprietário de sua própria obra, a importância que o seu nome foi adquirindo no decorrer da sua atividade poética. Ao adquirir certa notoriedade dentro do circuito de produção e comercialização dos seus folhetos, o seu nome passou a ser uma espécie de “marca registrada”, ou seja, os leitores valorizavam muito mais aqueles folhetos que estampavam o nome do poeta na capa, pois eram garantia de qualidade poética. A partir do momento em que começaram a surgir “edições-pirata” de seus folhetos, o poeta passou a colocar na capa, além do seu nome, uma foto sua, assim como avisos de advertência aos possíveis editores inescrupulosos.

Por esse motivo é muito difícil estabelecer exatamente a quantidade de obras compostas e/ou publicadas por esse poeta. Sobretudo a partir do momento em que a sua viúva vendeu os direitos de publicação de todo o seu espólio poético. É nessa ocasião que percebemos como a função-autor ainda não estava devidamente solidificada na mente desses poetas do povo, já que dessa maneira, o comprador desse espólio, o também poeta João Martins de Athayde, poderia manejá-lo da maneira que quisesse, podendo, inclusive, suprimir o nome de Leandro dos folhetos (o que, de fato, aconteceu não poucas vezes).

Como sabemos, a função-autor surgiu historicamente a partir da necessidade de se criar um estatuto para determinados textos, tornando-os especiais, isolados do discurso cotidiano. Ora, como a literatura de cordel (sobretudo nessa época de formação) era absolutamente funcional, ou seja, possuía uma utilidade concreta, principalmente informativa e formativa, não havia razão alguma de dotá-los de um regime especial de circulação dentro de uma comunidade quase que totalmente marcada pelo analfabetismo, no qual as obras eram fruídas através da audição-recitação em locais específicos, como as feiras e mercados públicos.

Como nos ensina Foucault, os textos, os discursos e os livros passaram a ter autor justamente quando estes ofereceram algum perigo para a ideologia dominante. No passado, eram os textos científicos e não os literários que ofereciam uma ameaça, por isso deveriam possuir um autor. Historicamente, estabelecer a autoria de determinados textos, «foi um gesto

carregado de riscos antes de ser um bem preso num circuito de propriedade.» (FOUCAULT, 2006, p. 47).

No Brasil do final do século XIX e começo do XX, o cordel não oferecia qualquer risco à sociedade, pois era considerado como um tipo de literatura oral folclórica, uma atividade de gente pobre e sem expressão nenhuma dentro da sociedade brasileira como um todo. O seu estatuto continuava igual aos dos textos literários da Idade Média.

Somente a partir dos anos cinquenta, quando o cordel despertou o olhar estrangeiro, a autoria dos folhetos tornou-se um fator importante, devido a que se se constituíram fundos de pesquisa, por um lado, e realizaram-se monografias científicas, por outro. Dessa forma, alguns estudiosos (linguístas, folcloristas, sociólogos, historiadores, comunicadores, etc.) exerceram uma espécie de exegese visando determinar a autoria precisa de determinadas obras que, ou eram publicadas *ipsis litteris* em folhetos diferentes, com ou sem autor marcado; ou mesmo eram publicadas com ligeiras alterações, sobretudo no acróstico identificador colocado no final das obras.

Foi a partir desses acrósticos que o pesquisador Sebastião Nunes Batista pode restituir a Leandro Gomes a autoria de diversas obras. A título de exemplo, abaixo transcrevemos as estrofes original e a alterada, relacionadas com a obra *Os sofrimentos de Alzira*, tida como de autoria de João Martins de Athayde:

L eitores, eis um exemplo
E sse que aqui escrevi
A vida traz isso tudo,
N ada de mais nunca vi,
D eus paga o bem é com o bem.
R ico é aquele que tem
O amor de Deus em si

L eitores, eis um exemplo
E sse que aqui escrevi
A vida traz isso tudo,
O utra cousa nunca vi
D eus paga o bem é com o bem.
Grande é aquele que tem,
O amor de Deus em si.

(“Restituição da autoria de folhetos do Catálogo, Tomo I, da Literatura Popular em Verso”. In:

Literatura Popular em Verso, Estudos, Tomo I. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973, p. 356)

3.6.3 Francisco das Chagas Batista

A importância desse poeta é enorme para a configuração da literatura de cordel. Assim como Leandro Gomes, Chagas Batista teve uma educação eclesiástica que o dotou de determinados códigos e modelos estéticos eruditos, assim como lhe possibilitou uma aproximação com a cultura escrita e impressa dos livros, das revistas e dos jornais circulantes num universo no qual os níveis de letramento eram mais elevados em comparação com os níveis de letramento da classe social original desses poetas.

Como veremos mais abaixo, Chagas Batista bem que tentou ingressar em meios intelectuais mais elevados, sendo por isso ridicularizado por um jornalista paraibano da época. Talvez por isso, não lhe restou alternativa senão fundar a sua própria editora, mesmo que em molde popular, com o objetivo de publicar tanto as suas obras populares e eruditas, como as dos outros poetas. A Livraria Popular Editora foi, sem dúvida alguma, a primeira e única editora popular de verdade, visto que as suas congêneres eram muito mais “folheterias” especializadas em publicar unicamente folhetos e pequenos impressos, não dispondo dos meios técnicos necessários para formatar, diagramar e imprimir livros e revistas, suportes muito mais sofisticados e complexos de serem confeccionados.

Em decorrência disso, esse poeta foi o responsável pela publicação da obra de referência fundamental para o estabelecimento de um *canon* de autores e obras – *Cantadores e poetas populares*. Nessa obra estão elencados, de acordo com critérios pessoais, os mais antigos cantadores e poetas populares de que se tem notícia. Tendo convivido com a maioria deles, Chagas Batista constituiu-se como a única “autoridade” no assunto, oferecendo dados biobibliográficos tidos como absolutamente fidedignos para qualquer investigador atual. Esse livro é uma verdadeira “bíblia” do cordel, uma obra ímpar sem precedentes para a história da literatura de cordel brasileira.

3.6.3.a Vida e obra

Francisco das Chagas Batista nasceu em 5 de maio de 1882, na fazenda Riacho Verde, a poucos quilômetros da vila do Teixeira, na serra da Borborema. Permaneceu no Teixeira até 1900, depois, com 17 anos, «mal havendo aprendido a ler, viu-se forçado a se

transferir para Campina Grande, em companhia de sua mãe e de um irmão. O motivo principal foram os desentendimentos entre sua família com Delmiro Dantas, poderoso proprietário de terras e chefe político no Teixeira.» (PIMENTEL, 2004, p. 71). Nessa cidade paraibana, trabalhava de dia carregando água junto com seus irmãos, e de noite, estudava. Posteriormente, trabalhou como operário da Estrada de Ferro de Alagoa Grande. Um de seus irmãos, Manoel Sabino Batista, foi co-fundador da Padaria Espiritual¹¹⁵ e publicou dois livros: *Flocos* e *Vagas*. Já do outro, Pedro Batista, falaremos em tempo oportuno.

A partir do depoimento de Maria das Neves Batista Pimentel, filha do poeta, o pai começou a publicar folhetos muito cedo. Ele «imprimia o folheto e saía vendendo, ele vendia miçangas, ch, esse negócio de ouro (...) volta de ouro. Então ele tinha um burro, e saía, vendendo.» (Fita 20,1 2:8, 23 *Apud* MENDONÇA, 1991, p. 50). Isto é, o poeta começou a sua vida de vendedor ambulante concomitantemente com a de poeta popular. O folheto mais antigo de Chagas é *Saudades do sertão*, publicado em 1902, quando ainda o poeta morava em Guarabira, ainda segundo informações da sua filha; Sebastião Nunes Batista, entretanto, afirma que este folheto foi publicado em Campina Grande mesmo. Depois o poeta saiu a vendê-lo pelas feiras do brejo, «tendo impresso, na cidade de Areia, outros folhetos, e dali descido à capital do Estado (Paraíba), onde publicou nova tiragem de *Saudades do sertão* – trabalho que foi elogiado por vários jornais como *O Comércio*, de Artur Aquiles, *A União*, e depois, em Natal, *A República*.» (BATISTA, 1977, p. 1).

Câmara Cascudo a ele se refere em seu livro *Vaqueiros e Cantadores*, afirmando que não foi cantador, mas que, no entanto, «sua produção abundantíssima forneceu vasto material para a cantoria» (CASCUDO, 2005, p. 355), evidenciando a íntima relação dessas duas modalidades de poesia, numa espécie de retroalimentação circular entre o oral e o escrito, entre o cantado e o impresso. Entretanto, mesmo não sendo cantador, Chagas Batista compunha cantando, tendo a “toada” da cantoria como ritmo a ser seguido, fornecendo o metro adequado: «(...) ele cantava, ele quando fazia... fazia metrificando. Tem a toada do cantador para o verso dar exatamente.» (Fita 23, L 1:86, 95, *Apud* MENDONÇA, 1991, p. 48).

Essa toada tem a função de «elemento unificador de cada repente», além do mais,

¹¹⁵ “Movimento que congregou jovens artistas e escritores de Fortaleza. Teve duas fases: instalou-se a 30/5/1892, caracterizando-se então pela atitude boêmia e pelo espírito de troça, e reunindo-se em café e bar; reorganizou-se em 28/9/1894, quando passou a ter uma atuação de maior sociabilidade, promovendo conferências e saraus a que comparecia a sociedade de Fortaleza. Não eram exclusivamente literários os seus propósitos, pois entre os seus membros se incluíam pintores e músicos; predominavam, porém, as letras. Editou um órgão oficial, *O Pão*, que se publicou de julho a novembro de 1892 de 1º de janeiro a outubro de 1895; de 15 de agosto a 31 de outubro de 1896.” (MOISÉS, 1969, p. 185).

ela «destaca a poesia.» (RAMALHO, 2000, p. 148). Assim, mesmo um poeta popular como Chagas Batista, mesmo não sendo cantador, utilizava as toadas específicas para cada gênero de improvisação à hora de compor os seus textos utilizando gêneros, como a sextilha ou a décima, por exemplo. Essa maneira de compor cantando ainda hoje é utilizada por cordelistas analfabetos ou semianalfabetos, ou até mesmo aqueles alfabetizados depois de uma larga infância convivendo com o universo da cantoria de viola.

Chagas Batista e Leandro Gomes de Barros eram muito amigos, tendo-se conhecido, provavelmente, entre 1901 e 1903, já então adultos. «Leandro vivia do comércio ambulante em mulas de carga percorrendo os sertões. (...) Chagas Batista vendia jóias de ouro e medalhas religiosas que recebia em consignação do seu irmão mais velho Ubaldino.» (PIMENTEL, 2004, p. 72). Certa ocasião, o cavalo em que Leandro viajava era muito «trotão, motivando, mais tarde, um folheto satírico de Leandro intitulado *O Poltro de Meu Colega*, que fez muito sucesso na ocasião». Em resposta, Chagas Batista publicou o folheto *Resposta ao Poltro do Meu Colega* que, segundo Sebastião Nunes Batista, não se encontra mais entre os arquivos da Biblioteca Nacional, de onde ele havia transcrito os seguintes versos:

Leandro Gomes, um dia
Precisou de meu cavalo,
Falou-me para alugá-lo
Disse que me pagaria!
Eu não marquei a quantia
E entreguei-lhe o sendeiro,
Ele que é mau cavaleiro...
Lá no caminho caiu,
E ao voltar, me iludiu
Não quis pagar meu dinheiro...

E quando eu lhe fui cobrar
O dinheiro do aluguel,
Disse-me ele: - seu corcel
É que me deve pagar,
Pois danou-se pra topar
Té que deu-me um grande baque!
Eu quase fico basbaque
Quando do chão me ergui

Que olhei a traseira e vi
 Que um toco rasgou-me o fraque.
 (BATISTA, 1977, p. 4)

Todas as estratégias editoriais acima analisadas são perfeitamente aplicáveis a Chagas Batista. Tanto as estratégias editoriais como comerciais, e até as literárias. No entanto, este também não se limitou aos modelos literários do cordel, enveredando na criação de outros gêneros de maior prestígio. Tanto isso é verdade que este publicou um livro intitulado *A Lira do Poeta*, contendo sonetos e paródias de modinhas e poemas famosos, como, por exemplo, este trecho da paródia feita a Leandro, inspirada n'*O livro e a América*, de Castro Alves, intitulado *O Ébrio*:

Oh! Bendito o que semeia
 Aguardente à pipa cheia
 E manda o povo beber!
 Cana pra quem a consome
 É manjar que mata a fome,
 É seiva que faz viver!...
 (BATISTA, 1977, p. 4)

Chagas Batista residiu alguns anos em Recife. Frequentou o Seminário de Olinda, tentando a carreira sacerdotal, por essa época, uma das poucas oportunidades que os menos abastados tinham de adquirir uma educação mais esmerada e possibilitadora de posições sociais de maior prestígio. Isso revela a obstinação do poeta em adquirir uma educação superior, somente quebrantada pelos apuros econômicos que o fizeram voltar a João Pessoa.

Nessa época, a cidade de João Pessoa era muito elitista e conservadora. Recife, ao contrário, devido ao contato intenso com outros países, em virtude de sua movimentada atividade comercial portuária, era uma cidade mais aberta às ideias vindas do exterior, o que ocasionava uma maior pujança de movimentos artísticos e literários. Só para termos uma pequena noção desse conservadorismo na capital paraibana, certo jornalista, que se identificou apenas com as iniciais M. M., talvez cioso da tentativa de intromissão de um poeta popular no sacrossanto templo da poesia “pura”, publicou no jornal *O Combate*, de 22 de janeiro de 1905, a seguinte matéria comentando a publicação do opúsculo *Modinhas Frescas*, de Chagas Batista:

Escolhi para assunto destas linhas um pobre sertanejo que, não há muito tempo, andou aqui em diversos lugares do interior, vendendo uns folhetinhos de versos que apenas traduziam a força de vontade de seu espírito de moço desejoso de instruir-se e ávido de um futuro mais sorridente e feliz. Pobre agricultor, nascido nas encostas da Borborema, sem nenhum conhecimento literário, sem meios que melhor o recomendassem, escrevia contudo algumas quadrinhas que, embora sem arte e incorretas, deixavam transparecer pálidos reflexos de sua inteligência prometedora. Deixou a vida campestre e procurou a capital do seu estado, onde publicou alguns fascículos de poesias, tratando porém de assuntos tão baixos que ninguém deu-lhe a mínima importância, a não ser um moço generoso de nosso meio que, vendo a sua força de vontade, amor e dedicação às letras, nas colunas d'*O Comércio*, deu-lhe uns brados de avante. Vagando pelas ruas, rogando a um e a outro que lhe comprassem seus versos, para adquirir recursos para estudar, disse-me ele, nenhum apoio encontrou, em sua terra, o pobre boêmio. Tive pena do desventurado filho das selvas, quando vi-o partir para as bandas do Sul, deixando saudoso a terra que lhe dera berço, onde embalara as suas esperanças de glória e de futuro; onde aprendera as cantigas repassadas de amor que soltavam os rudes menestréis aos alvos reflexos das noites de luar de sua terra tão amada e tão ingrata, e ir procurar noutras plagas a erradia felicidade para realizar seus sonhos dourados. Mas infelizmente, o pobre sertanejo era ávido de saber, queria conhecer os segredos da ciência literária, era um sonhador, um iludido enfim, cria no futuro! Por isso o melhor qualificativo que teve em nossa terra foi o de louco. De lá das paragens do Sul [Pernambuco], onde com esmero cultivava seu estro, lembra-se ainda Francisco das Chagas Batista desta infeliz terra que o banira de seu seio, e nostálgico desprende amarguradas canções na lira magoada da saudade.

Daí eu tiro uma conclusão contra a sentença do grande orador latino: *ubi libertas, ibi patria*, não é assim; o amor da pátria, os atrativos do lar, as primeiras impressões que recebemos do lugar, onde demos nossos primeiros passos, nos acompanham até a hora da morte. Por isso é que o nosso triste trovador nos momentos em que a saudade traspassa-lhe a alma triturada exclama este ai de amargura:

“Ah! Quem me dera um momento
 Dos que passei no meu ninho;
 Ah! se trouxesse-me o vento
 De minha mãe um carinho...
 Proscrito me fez a sorte;
 Do destino o brado forte
 Ouço dizer-me: marchai!...
 Se ao céu elevo um grito

Não ouço do infinito
Ninguém dizer-me: - volta!

É uma poesia lírica, quase pastoril, e original que sabe arrancar dos corações as doçuras do amor [...]. Por isso do coração do poeta nasce, quase sempre, ao mesmo tempo, o riso e o pranto, transformando-se nessas lutas intestinas, intraduzíveis e indefinidas que, a não se ele, ninguém mais conhece e compreende. Por isso é que o pobre trovador foi chamado louco. Chamem-no, eu porém chamá-lo-ei poeta – um sonhador. (BATISTA, 1977, p. 2-3).

A despeito das muitas expressões preconceituosas e desdenhosas desqualificando a atitude “sonhadora” do poeta, queremos considerar aqui não o texto em si, mas o que está por trás dele, a sua intenção velada e sub-reptícia. Mesmo desconhecendo o nome do jornalista, podemos supor que se tratasse do típico crítico descrito por Pierre Bourdieu em seu livro *Las reglas del arte – Génesis y estructura del campo literario*, ao analisar o papel dos periódicos na constituição do campo literário francês de meados do século XIX, quando então forjou-se o conceito de arte “pura”, contra uma arte burguesa tida como mercantilista e mundana:

A través de su acción como críticos, los escritores periodistas se instauran, con total inocencia, como medida de todas las cosas en materia de arte y literatura, invistiéndose de este modo de autoridad para rebajar todo lo que les supera y condenar todas las iniciativas dirigidas a cuestionar las disposiciones éticas que gobiernan sus juicios y en las que principalmente se expresan los límites y incluso las mutilaciones intelectuales inscritas en su trayectoria y en su posición. (BOURDIEU, 2005, p. 88)

Ao afirmar que o poeta não possuía “conhecimento literário” nem meios que melhor “o recomendassem”, o jornalista estava dizendo que o poeta não possuía capital simbólico suficiente para entrar no jogo do sub-campo restringido, no qual apenas tinham trânsito garantido os intelectuais bem nascidos socialmente, ou que tinham ascendido através da educação formal, sendo admitidos nos salões aristocráticos da elite intelectual da época. Nesse sub-campo, apenas gozavam de legitimação os escritores reconhecidos pelos seus pares, excluindo qualquer possibilidade de ingresso a qualquer escritor que não comungasse do ideal da “arte pela arte”; é por isso que a primeira coisa que o jornalista salienta é o fato de Chagas Batista sair «vendendo uns folhetinhos» pelo interior. Dentro do conceito ideal da

hipocrisia elitista, o artista verdadeiro tem interesse no desinteresse, «en ese mundo económico invertido no cabe conquistar el dinero, los honores (el propio Flaubert decía: “los honores deshonran”), (...) todos los símbolos del éxito *mundano*», pois neste jogo, o amor pela arte é um amor louco, «por lo menos considerado desde el punto de vista de las normas del mundo banal, “normal”, del montaje teatral burgués.» (BOURDIEU, 2005, p. 47).

Em 1909, já de volta à Paraíba, Chagas Batista casou-se com a sua prima Hugolina Nunes da Costa (1888-1965), filha de Ugolino Nunes da Costa, do qual já falamos anteriormente. A sua residência inicial foi na cidade de Guarabira, tendo nessa ocasião comprado de Leandro Gomes a sua tipografia, iniciando sua atividade de editor. O sucesso dessa empreitada animou o poeta a fundar a Livraria Popular Editora, transferindo-se então para João Pessoa.

Nessa capital paraibana, no ano de 1911, depois de casado, «ele começou a vender livro em casa, na casa mesmo, tinha um fiteirozinho com os folhetos e com livros usados e mamãe começou, papai viajava e mamãe era que ficava vendendo». Depois, ainda segundo o depoimento de sua filha, Chagas Batista comprou um terreno e ergueu a sua livraria junto com seu irmão, «depois tio Ubaldino veio e fez sociedade com papai, foi quando ele mudou a firma para Batista e Irmão (...) e depois, eles se desligaram, já quando papai morreu, já não dava mais.» (Fita 20, L2, 53, 56, MENDONÇA, 1991, p. 50).

Assíduo leitor de jornais e revistas, o poeta sempre estava bem informado dos principais acontecimentos do seu tempo. Por isso, a esmagadora maioria das suas obras são Folhetos de Acontecido, enfocando os temas mais candentes da época, como a 1ª Guerra Mundial e “A questão do Acre”, um conflito territorial entre o Brasil e a Bolívia por uma vasta região amazônica (cerca de 200.000 km quadrados), iniciado em 1882 e terminado com o Tratado do Petrópolis, em 1903, no qual, o Brasil, após a indenização de cerca de 2 milhões de libras esterlinas, assumiu o controle do que hoje é o Território do Acre. O primeiro tema foi desenvolvido na obra *O Brasil na guerra* e o segundo, n’*A questão do Acre*.

Afora essas questões internacionais e nacionais, Chagas Batista também documentou acontecimentos regionais e até locais. Na obra *A salvação do Rio Grande do Norte*, o poeta comenta a luta política entre o capitão José da Penha e a oligarquia da família Maranhão, detentora do poder no estado vizinho – o Rio Grande do Norte, em 1913. Interessante é notar que o poeta não toma partido por nenhuma das facções, limitando-se a fazer apenas o registro das propostas de ambos os candidatos, terminando a obra comprometendo-se a informar aos seus leitores o resultado da eleição, o que demonstra o objetivo claramente jornalístico da obra:

Em vista de taes promessas
 Se todos dois governassem,
 Talvez que os Rio-grandenses
 Com isso muito ganhassem;
 No caso quêles se unissem
 E nem por sonho brigassem!

Faço aqui ponto final
 E espero a eleição;
 Porque se houver encrenca
 Conto aos leitores então...
 Darei bravo a quem ganhar,
 Porém d'outra ocasião!...

(BATISTA, Francisco das Chagas. *Literatura Popular em Verso – Antologia-Tomo IV*. Rio de Janeiro: MEC/Fundação Casa de Rui Barbosa, 1977, p. 176)

Outra obra relacionada também com a política local, é *A encrenca da Paraíba ou a Revolução dos Drs. Santa Cruz e Franklin Dantas*. Ao contrário da obra anterior, nessa Chagas Batista toma o partido do governo contra a oligarquia dos Dantas, responsável, como vimos, pela saída da sua família da serra do Teixeira, reduto dessas duas famílias aliadas na tentativa de eleger um candidato comprometido com a manutenção do *status quo* dominante no sertão paraibano. Para tanto, o poeta utiliza uma adjetivação clara e contundente, no qual palavras como “bandidos”, “celerados”, “déspotas” e “cangaceiros” foram largamente utilizadas para descrever as atitudes e as atrocidades cometidas em várias cidades da região.

Claramente identificando-se como um “escritor do povo”, sem medo de “meter o dedo” nos casos de maior “sensação”, o poeta dispôs-se a descrever a «infeliz política / Que enegrecera a sorte / De muitos parahibanos! / E para alguns trouxe a morte!...», o poeta remata a obra comprometendo-se com os seus leitores a contar o resultado da “encrenca”.

Ainda dentro desse espírito informativo, Chagas Batista constituiu-se como um autêntico “repórter” das façanhas do cangaceiro Antônio Silvino.¹¹⁶ Basta uma rápida olhada

¹¹⁶ “*Gênese de um nome* – Manoel Batista de Moraes (1875-1944), o futuro Antônio Silvino, descendia pelo lado materno dos Feitosas, dos Moraes e dos Brilhantes. Seu pai, Pedro Batista de Almeida (Batistão), célebre valente, era sobrinho do Barão de Pajeú e estava ligado às lutas dos Cavalcanti Aires, poderosa família do Teixeira na Paraíba. Por volta de 1848, na região do Teixeira, os Dantas e os Cavalcanti Aires, do Partido Liberal, combatiam os Carvalho Nóbrega e os Batista, filiados ao Partido Conservador. O aumento de poder dos Aires, na pessoa de Ildefonso Aires Cavalcanti, faz com que os Dantas mandem matar seu antigo aliado

não apenas na quantidade de obras dedicadas ao cangaceiro, mas sobretudo nos títulos e subtítulos das obras, no qual expressões como “novas lutas”, “novas empresas” ou até mesmo sentenças mais longas que tencionam dotar os folhetos dos mesmo recursos jornalísticos de veracidade e comprometimento com os fatos, constituindo-se como uma espécie de documentário a maneira de memorial da vida e dos crimes do famoso justiceiro.

Em 1904, Chagas Batista inaugura em sua obra essa temática a partir do folheto duplo *A Vida de Antônio Silvino - Anatomia do Homem*, narrado em primeira pessoa da seguinte maneira:

Ao publico vou contar
A historia de minha vida,
Os crimes que commeti,
Como me fiz homicida.
E porque julgo min'alma
Eternamente perdida.

(Recife: Imprensa Industrial, 1904, p. 1)

No ano seguinte, esse mesmo folheto é reeditado; e em 1906, aparece o 1º volume da *História de Antônio Silvino*, no qual aparece a indicação «continua no folheto *As Vítimas da crise*». Durante vários anos, o poeta publicará seguidamente vários folhetos relatando as façanhas desse cangaceiro de maneira sistemática, a modo de reportagem, como no duplo *A História de Antônio Silvino (Novos Crimes) - A formosa Guiomar*, publicado em 1908, no qual aparece na capa a seguinte indicação: «Contendo todas as façanhas do celebre quadrilheiro desde setembro de 1908 até junho de 1908». Nesse folheto, aliás, aparecem estrofes que caracterizam Silvino como uma espécie de *Robin Hood* nordestino, bandido que rouba dos ricos para dar aos pobres e que, ademais, protege donzelas enganadas por

em 1875. o assassinato foi atribuído a Liberato de Carvalho Nóbrega, ao qual Ildefonso substituíra como delegado e de quem se tornara perseguidor. Mas o filho deste, Silvino Aires, não aceitou esta versão. Auxiliado por Batistão, matou o verdadeiro assassino de Ildefonso. Posteriormente, segundo Gustavo Barroso, Silvino Aires foi o grande inimigo dos Dantas, que de sua fazenda fazia-lhes guerra. Após vários embates, os Dantas simularam esquecê-lo. (...) Em 1897, o subdelegado do Teixeira, inimigo de Aires, cercou e pilhou a casa de agregados de suas terras e, sob a alegação de que eram ladrões de cavalos, espancou os moradores. Silvino Aires preparou-se para a desafronta formando um bando, no qual contava entre outros com o filho de Batistão, e invadiu o Teixeira. Antônio Silvino refere que Aires o chamou para 'dar aos Dantas um ensino/fui porque eles protegiam/de meu pai um assassino.' (Chagas Batista, *A vida de Antônio Silvino*, 1904, estr. 6, v. 4-6). Manoel Batista de Moraes, que cometeu seu primeiro crime em 1896, em vingança à morte do pai, participou do bando de Silvino Aires e, após a prisão deste, adotou em 1897, em sua homenagem, o nome de Antônio Silvino: passou a chefiar um bando de cangaceiros, que atuou nos sertões do Ceará, Rio Grande do Norte, Paraíba e Pernambuco, onde era tido como justiceiro, até ser preso em novembro de 1914. Na prisão Silvino se converteu ao protestantismo e foi agraciado por Getúlio Vargas após cumprir mais de vinte anos de pena.” (TERRA, 1983, p. 81-82).

namorados inescrupulosos:

Duzentos e setenta e cinco
Mil reis, foi esta a quantia
Que deu-me o padre Custodio,
Porque a mim já devia
Esse cobre, que por elle
Dei de esmola a quem pedia.

Em Santo André, obriguei
A um individuo casar
Com uma moça a quem elle
Entendeu de conquistar;
E depois por ser ella pobre,
Não a queria esposar.

(Recife: Imprensa Industrial, 1908, p. 3)

Seguramente, a principal fonte dos acontecimentos relatados pelo poeta foram os jornais da época, acrescido de fontes familiares, pois a partir do momento em que o cangaceiro foi preso, havia um primo de Chagas Batista, tio do facínora, que visitava Silvino na prisão e, depois, ao hospedar-se na casa do poeta, contava pormenorizadamente os detalhes relativo as suas façanhas: «Antônio Silvino contava a Sizenando como foi que tudo aconteceu, e Sizenando escrevia e trazia pra papai (...) papai nunca visitou Antonio Silvino.» (Fita 22, La: 219, 284, MENDONÇA, 1991, p. 51). Portanto, os diversos folhetos compostos nasceram como fruto de informações mais ou menos fidedignas, recebendo, é claro, um certo retoque literário e novelesco, inerente às histórias de valentes e corajosos, quase sempre heróis falsamente injustiçados e incompreendidos:

Aos que mataram meu pae,
Entrei em perseguição,
Nas luctas me acompanhava
Zeferino meu irmão;
De me fazer criminoso,
Creio que tive razão.

(Recife: Imprensa Industrial, 1904, p. 2)

Para finalizar este assunto, Chagas Batista aproveita esse rico filão temático para publicar um folheto duplo intitulado *A morte de Cocada e a prisão de suas orelhas - A política de Antônio Silvino*, publicado em 1908, pela mesma tipografia recifense dos anteriores. No primeiro, Cocada, um dos sequazes de Silvino, é expulso do bando por ter desflorado uma jovem donzela, o qual, após muitas atrocidades, é finalmente morto pelos irmãos de outra moça que ele havia enganado. Porém, o mais interessante é o desfecho da história, quando o autor ridiculariza a incompetência da Polícia e da Justiça, pois

Não conseguindo a policia
Prender o ex-valentão,
Ao prender suas orelhas
Metteu-as n'uma prisão:
Encarceradas num frasco
Ficaram ellas então...

Dizem os filhos da Candinha
Que já estão processadas
As orelhas do bandido,
Que em breve serão julgadas,
E que a galés perpetua
Ellas serão condemnadas.

(Recife: Imprensa Industrial, 1908, p. 5)

Já no segundo, ainda mais crítico e satírico, Chagas Batista tece um longo poema no qual Antônio Silvino supostamente lança-se como candidato numa eleição, isentando os seus eleitores do sorteio militar¹¹⁷ e do pagamento do imposto do selo:

Há doze annos que eu vivo
Com o governo, em questão,
Sem que elle conseguisse

¹¹⁷ Lei criada em 1874 e 1908 prevendo a obrigatoriedade do serviço militar para jovens do sexo masculino através de sorteio que, no entanto, não funcionou. A principal razão, como veremos a seguir, parece ter sido a incapacidade do governo e da Justiça Militar em enquadrar os “insubmissos” — aqueles que, convocados, simplesmente não apareciam para servir. Quando isso finalmente ocorreu, já na década de 1930, o serviço militar passou a ser, de fato, obrigatório.(CASTRO, Celso. “Insubmissos na Justiça Militar (1875-1945)”. In: *‘Usos do Passado’*: XII Encontro Regional de História ANPUH. Rio de Janeiro, 2006, p. 1).

Vencer minha oposição;
 Vou agora experimentar
 Se ganho-lhe uma eleição.

Convido os meus partidarios
 Para me auxiliarem;
 Offereço grandes vantagens:
 Aos que commigo votarem;
 Ficam isemptos do sorteio
 E de impostos pagarem.

Além do mais, garante aos seus eleitores que não os esquecerá passada as eleições, como amiúde faziam (e ainda fazem) a maioria dos candidatos, explicitando quais os limites da sua jurisdição:

Aos que votarem commigo
 Farei immensos favores;
 Não sou um desses candidatos
 Que esquece os seus eleitores;
 Pretendo fazer inveja
 Aos outros governadores!

Só não quero é governar
 É dentro das capitaes,
 Porem no centro eu garanto
 Que, o que eu quizer se faz;
 Os lugares que hão de ser meus,
 Divido em linhas iguaes.

Até, finalmente, expor a sua plataforma eleitoral, prometendo acabar com toda a burocracia do Estado, sobretudo em relação com a questão da cobrança de impostos, assim como a de todas as instituições governamentais, consideradas opressoras e despóticas, como a Justiça, a Polícia e o Exército. No entanto, depois de derrubar as cadeias, Silvino promete

(...)
 As aulas augmentarei

E então habilitados
 Professores nomearei
 E a todos ignorantes
 Á aprender obrigarei.

A leitura completa deste folheto nos mostra que o autor não teve a intenção de expor um programa ideologicamente comprometido com algum partido político, seja liberal ou conservador. Apesar de colocar-se como opositor do Governo, o programa de Silvino constrói-se, paradoxalmente, numa mistura despótica de comunismo e anarquismo; ou seja, um poder absoluto, sem possibilidade de contestação: «(...) Com o meu punhal e meu rifle / Terá contas que ajustar»; no qual não haveria desigualdades sociais e nem Estado opressor, mas que, todavia, de forma racista não consentiria que um branco desposasse um negro: «Porque os negros para a Africa / Todos hei de deportar...». Em suma, um programa totalmente destituído de sentido político, plasmado tão somente a partir da observação empírica das mazelas sociais que o poeta gostaria de ver expurgadas da vida pública brasileira. Talvez justamente pela impossibilidade de classificar esse discurso contestatório, o poema não tenha sido censurado, como aconteceu com a Imprensa liberal de esquerda, principalmente os pasquins e os jornais de vida efêmera que proliferaram abundantemente durante a República Velha.

Como nesses folhetos sobre Antônio Silvino são frequentes as alusões a fatos políticos, se a estes juntarmos os poemas de época, juntos eles conformam a maioria da produção poética de Chagas Batista, evidenciando como parte do processo de produção a intertextualidade constante com o discurso jornalístico, aliado a uma percepção apurada dos gostos e dos valores dos seus leitores-ouvintes. Na verdade, o poeta seleciona dentre os fatos divulgados pela imprensa aqueles que mais interessariam ao seu público, operando uma adequação da linguagem jornalística à linguagem específica da comunidade a qual o próprio poeta pertence.

Diferentemente de Leandro, que só editava e vendia folhetos de sua autoria, Chagas Batista editava e vendia folhetos de outros poetas, como os do próprio Leandro e também os de João Martins de Athayde. No início de sua atividade como editor, ele colocava o nome do autor nas capas dos folhetos, mas, «passou a adotar, a partir de 1925, a prática de declarar-se “editor-proprietário”, indicando que continha “poesias populares”, como se a autoria fosse desconhecida.» (ABREU, 2006, p. 102). Claro que essa prática somente aplicava-se aos poemas “comprados” àqueles poetas que não dispunham de capital para

imprimi-los, preferindo vendê-los aos editores, como hoje ainda o fazem muitos compositores de música popular que vendem músicas aos cantores mais famosos.

A Livraria Popular Editora possuía um catálogo amplo e variado. No folheto *Historia de Esmeraldina – Tragedia célebre*, encontramos um encarte do “Catálogo da Popular Editora – Edições da Casa e obras em depósito. Livros de utilidade em todos os generos”, no qual havia as edições publicadas pela própria editora, notadamente folhetos; mas havia também “livros de estante” como *Do Littoral ao sertão*, de Coriolano de Medeiros: “Contos veridicos, illustrados com bellas gravuras; impresso em papel assetinado. 1 vol. 1\$000”; *A lira do poeta*, que consistia numa “collecção de boas poesias de F. Chagas Batista. Modinhas, recitativos e sonetos. Impresso em papel assetinado com o retrato do autor. 1\$000” (s./d., p. 41). Além dos folhetos, havia no catálogo todo o tipo de livros, como manuais, dicionários, gramáticas, livros didáticos e literários, assim como jornais, revistas e figurinos do Recife, do Rio de Janeiro, e até dos EUA.

Convém assinalar que a Popular Editora mantinha um serviço de venda por correio, dando descontos de 30 a 50% aos revendedores credenciados e despachava encomendas também para o exterior do Brasil. Tudo isso mostra-nos a capacidade gestora e empresarial do poeta, mostrando que o cordel, desde o seu começo, foi encarado também como um negócio, além de propriamente como literatura. Como qualquer sistema literário moderno, que necessita tanto de escritores, como de editores, sem falar do público consumidor, a literatura de cordel, como sistema, foi construído paulatinamente por homens simples, mas dotados de inteligência e sensibilidade para criar, produzir, vender e distribuir toda uma literatura considerada marginal pelo campo do poder, mas que soube criar seus próprios espaços de atuação, vencendo barreiras e ultrapassando limites estabelecidos e consagrados.

A Livraria Popular Editora funcionou até 1932, sendo um marco na história do cordel, tanto que Mário de Andrade refere-se a ela no seu livro *O Turista aprendiz*, alertando que «existe aqui na Paraíba uma tipografia que estava na obrigação de ser célebre no país tudinho, se fôssemos patriotas de verdade. É a tipografia Popular Editora, de F. C. Batista Irmão. Publica folhetos, “foiêtes” como falam meus cantadores, com versos populares.» (ANDRADE, 1983, p. 309).

3.6.3.b O livro “Cantadores e Poetas Populares”

Uma antologia pode ser uma seleção arbitrária de obras e autores representativos de um determinado período histórico-literário, ou pode ser uma seleção das obras supostamente mais importantes de um determinado autor. O fundamental é que uma antologia cria uma tradição, na medida em que define quais os autores e as obras mais representativas, conservando-os para a posteridade. Entretanto, ao mesmo tempo em que «pone de relieve una línea, deja en la sombra otras, es decir, incluye y excluye, contribuyendo por lo tanto a la formación de un *canon*.» (SULLÀ, 1998, p. 27).

Considerado como o livro mais importante para o conhecimento dos autores e das obras mais antigos da literatura de cordel e da cantoria, *Cantadores e Poetas Populares*, publicado em 1929 pela Popular Editora, «contém as informações mais antigas e confiáveis sobre esta forma poética do povo.» (PIMENTEL, 2004, p. 72). Mesmo as obras mais importantes dos folcloristas Rodrigues de Carvalho, Gustavo Barroso e Leonardo Mota não registram poetas populares tão antigos como os citados nessa antologia.

Difícilmente saberemos exatamente quais os critérios de seleção dos autores. Unicamente podemos realizar através de algumas pistas, algumas elucubrações especulativas a respeito. Estando situado na fronteira entre dois mundos distintos – o erudito e o popular, justamente pelo convívio com seus irmãos Pedro e Manuel, ambos intelectuais autodidatas, Chagas Batista encontrava-se muito mais próximo do universo da escritura moderna que estabeleceu relações novas entre as obras e os seus produtores. Vale recordar que no livro *Cancioneiro do Norte*, do folclorista Rodrigues de Carvalho, editado pela primeira vez em 1903, consta unicamente o nome de Chagas Batista como um poeta popular que «apanhou na tradição popular» (CARVALHO, 1967, p. 28) os temas e assuntos para as suas obras. O verbo “apanhar” é bastante revelador na medida em que é justamente esse o método mais utilizado pelos folcloristas. Portanto, o folclorista considerava, talvez, Chagas Batista mais do que um simples poeta popular, na medida em que este utilizava os mesmos métodos daquele.

De onde veio a idéia de publicar essa antologia? É o próprio Chagas Batista quem nos esclarece que a idéia surgiu «da leitura de valiosos estudos sobre o nosso Folclore». Seu intento era sanar uma grave lacuna deixada justamente pelos folcloristas que «deixaram de incluir nos seus livros (...) a maior e melhor parte dos versos dos poetas populares do Nordeste, vivos e já falecidos», reunindo-os numa «antologia regional, no intuito de prestar uma justa homenagem a poetas obscuros e desconhecidos dos nossos estudiosos historiadores

nordestinos.» (BATISTA, 1997, p. 11). O que não quer dizer que todos os poetas incluídos na antologia fossem inéditos, ou seja, nunca citados pelos folcloristas. Aliás, quando Chagas Batista referiu-se ao cantador Bernardo Nogueira, explicando que este nunca fora cantador ambulante, ele reconhece que essa informação fora passada pelo «Dr. Irineu Joffily ao Dr. José Rodrigues de Carvalho.» (BATISTA, 1997, p. 36). Portanto, a tarefa a que se propôs Chagas Batista foi a de complementar os estudos dos outros folcloristas, compilando um determinado número de poetas e obras que, em sua opinião, valiam a pena salvar do esquecimento, através do registro escrito e impresso.

Como toda antologia implica uma seleção, toda seleção implica a utilização de determinados critérios valorativos norteadores das inclusões e também das exclusões. Na citação acima o autor reconhece apenas o critério estético quando afirma retoricamente ter recolhido a quintessência da produção poética nordestina. Portanto, analisar essas inclusões e exclusões nos fornece pistas para descortinar outros critérios não reconhecidos explicitamente, mostrando-nos, através dessa operação, as reais motivações que tiveram como resultado o estabelecimento de um *canon* seletivo e pessoal.

De acordo com Harris, existem dois critérios básicos, dentre os muitos possíveis, que orientam toda e qualquer seleção antológica desse tipo. O critério pessoal que «trata de hallar un sentido en relación con las necesidades y experiencias individuales»; e um critério histórico-literário que buscam «los hitos que marcan los cruces y giros en el desarrollo histórico de los géneros, los temas nuevos y características formales.» (HARRIS, 1998, p. 50). Frequentemente esses dois critérios mesclam-se, completando-se. Muitas vezes apenas os critérios históricos são explicitamente declarados, escamoteando estímulos pessoais.

Começamos pelo título da obra *Cantadores e poetas populares*. Esse título não esclarece as categorias de poetas efetivamente utilizadas na obra. A utilização da conjunção aditiva “e” não expressa a separação de duas categorias diferentes, pois “poetas populares” é uma categoria genérica que inclui todas as outras categorias de cantadores, repentistas, glosadores e poetas de bancada. Portanto, o título tem uma função meramente descritiva visando destacar os cantadores como uma categoria especial de poetas populares. Dos 18 poetas incluídos na antologia, apenas dois não eram cantadores: Leandro Gomes de Barros e Pelino Guedes, um poeta incluído na antologia «apesar de ele não ser poeta popular (...), por se tratar de versos genuinamente sertanejos, e que, pela sua beleza poética, servem de chave de ouro para encerrar o livro.» (BATISTA, 1997, p. 214).

Para Chagas Batista, a diferença entre um cantador e um repentista, reside apenas na profissionalização do primeiro, ou seja, um cantador é um repentista dotado dos

conhecimentos necessários para o exercício pleno da profissão, pois quando o autor comenta sobre o poeta Antônio Corrêa, afirma que este, «apesar de não ser cantador de profissão e ter poucos conhecimentos das letras, é bom repentista.» (BATISTA, 1997, p. 210).

Em relação às exclusões, a onipresença de cantadores do gênero masculino é notória, evidenciando um antropocentrismo muito comum que persiste até os dias atuais. Como vimos em capítulo anterior, havia poetisas improvisadoras de renome no Nordeste, como Zefinha do Chambocão, Maria Turbana e Chica Barrosa, citada inclusive por Rodrigues de Carvalho em seu livro *Cancioneiro do Norte*, do qual Chagas Batista serviu-se apenas para obter as informações sobre os poetas masculinos, desconsiderando as poetisas mulheres.

Outra exclusão lamentável é a do cantador Inácio da Catingueira, uma verdadeira “lenda” da cantoria. Citado indiretamente, esse cantador só figura na antologia pelo fato ter sido adversário de Francisco Romano, o Romano do Teixeira, na mais famosa peleja de todos os tempos. Poder-se-ia pensar que a intenção precípua seria citar autores inéditos, o que de fato não ocorre, posto que alguns poetas citados por Chagas Batista também foram citados pelos outros folcloristas, o que demonstra as motivações pessoais.

Em relação a Leandro Gomes, vale ressaltar o fato de que a sua antologia foi dedicada à memória deste poeta, considerado por Chagas Batista «o maior poeta popular do seu tempo, o que mais contribuiu para o folclore nordestino». Como paratexto, uma dedicatória indica, de forma direta, mas sutil, as preferências estéticas de quem o redige. Assim, logo de entrada, fica estabelecido qual o primeiro poeta que encabeça a lista dos ícones mais representativos do panteão artístico popular¹¹⁸. Vale ressaltar dessa dedicatória o fato de que Chagas Batista, de tão contaminado pelo convívio com intelectuais e folcloristas (seu irmão Pedro era correspondente de Gustavo Barroso), ele rotula a produção poética de Leandro como “folclórica”, isto é, não a considerava literatura, até porque ele mesmo escrevia em outros gêneros de maior prestígio, tendo, inclusive, publicado um soneto na revista *Ateneu Campinense*, em edição de fevereiro de 1902.

Prova de que o poeta aspirava pertencer ao círculo erudito de poetas paraibanos, é o fato de ter publicado outras duas antologias de poesia erudita – *Lira do poeta* (1910) e *Poesias escolhidas* (1918). Nelas, ele incluiu junto com as suas obras, uma seleção de poemas dos românticos brasileiros, como Castro Alves, Tobias Barreto, etc. Adicto às paródias dos

¹¹⁸ Eis aqui a lista completa publicada: Agostinho Nunes da Costa, Nicandro Nunes da Costa, Bernardo Nogueira, Ugolino Nunes da Costa, Francisco Romano, Germano da Lagoa, Manuel Cabeceira, Silvino Pirauá de Lima, Leandro Gomes de Barros, Joaquim Francisco Sant'ana, Antônio Batista Guedes, Manuel Vieira do Paraíso, João Melchíades Ferreira da Silva, José Galdino da Silva Duda, Antônio Ferreira da Cruz, Romano Elias da Paz, Antônio Corrêa Bastos e Pelino Guedes.

mais famosos poetas, como *O ébrio*, dedicada ao seu amigo Leandro, Chagas compôs outra do poema *Gênio da humanidade*, de Tobias Barreto, intitulada *O amor*, dedicada a seu irmão Pedro Batista, incluída na segunda antologia acima citada. Eis um fragmento do poema:

Do povo imenso que passa
 Sou eu altivo'ideal;
 A humanidade me abraça
 Cedendo à lei natural;
 As mães com os seus desvelos,
 Os velhos com os seus anelos
 E os moços com o seu furor:
 Desde os beijos virginais,
 Até os beijos sensuais,
 Em todos eu sou o Amor.
 (Apud PIMENTEL, 2004, p. 75)

Para ainda mais corroborar as nossas suspeitas de que Chagas Batista se encontrava numa encruzilhada entre o erudito e o popular, optando pelo popular, talvez à revelia, transcrevemos um soneto seu intitulado “Sob o luar” bem ao estilo parnasianista, publicado em sua antologia de 1910:

É noite. A lua na amplidão sidéria
 Surgiu calma, garbosa e fulgurante;
 E a treva a esbater-se agonizante,
 Pelo espaço fugiu erma e funérea.

Meiga brisa anormal, passou aérea
 Espargindo um perfume inebriante,
 E beijando os vergéis onde brilhante,
 Namorava coa flora a deusa etérea...

E eu estava sozinho... Junto à margem
 Dum ribeiro passei: linda miragem
 Perpassava osculando a flor das águas.

E esse quadro real na natureza.

Aplacou-me no peito agra tristeza
 E me fez esquecer antigas mágoas.
 (Apud PIMENTEL, 2004, p. 73)

Encontramos outra confluência entre os dois mundos no final de alguns folhetos seus, no qual foram colocadas referências a esses outros livros, informando as suas principais características com a intenção de promover a obra, nos seguintes termos: «*A Lira do Poéta*, é o livro de poesias escolhidas, mais barato; e o único livro de versos onde se encontra a poesia e a parodia» (*Novas empresas de Antonio Silvino - A encrenca da Paraíba ou a Revolução dos Drs. Santa Cruz e Franklin Dantas*, Parahyba do Norte: Livraria Gonçalves Pena, 1912, p. 16).

3.6.4 Pedro Batista e o espólio literário de Leandro Gomes de Barros

Pedro Batista era irmão de Francisco das Chagas Batista e genro de Leandro Gomes de Barros. Autodidata, livreiro, escritor e membro do Instituto Histórico e Geográfico da Paraíba, ele publicou os livros *Cangaceiros do Nordeste* e *Cônego Bernardo*, deixando inédito o romance *Ruínas da casa-grande*, do qual «chegou a publicar alguns capítulos, inclusive o de número VI, na edição de 3 de setembro de 1939, da revista do GEGHP – Gabinete de Estudos de Geografia e História da Paraíba, por ele fundado, em que é registrada a sua morte, ocorrida um ano antes.» (PIMENTEL, 2004, p. 73).

No período em que viveu na cidade de Guarabira, Pedro Batista estabeleceu uma filial da Popular Editora, depois se estabeleceu com a Livraria do Povo e a Tipografia d' Luz. Nesse período, entre março de 1918 e abril de 1921, ele foi o primeiro editor-proprietário das obras de Leandro Gomes, iniciando, assim, o processo de estabilização das obras e consolidação do nome de Leandro como um autor em sentido moderno. No folheto *A força do amor* (1918), em sua 16ª edição revisada, consta o seguinte aviso, confirmando a posse “material” de todas as obras do referido poeta:

Tendo falecido o poeta Leandro Gomes de Barros, passou ao meu possuído a propriedade material de toda a sua obra literária. Só a mim pois cabe o direito de reprodução dos folhetos do dito poeta e acho-me habilitado a agir dentro da lei contra quem cometer o crime de reprodução dos ditos folhetos.

Previno às pessoas que negociam com folhetos, que tenho em depósito todos os

que o poeta escreveu e que vendo-os pelos preços mais resumidos possíveis, dando boa comissão. Pedro Batista. Guarabira, Estado da Parahyba do Norte. “Livraria Pedro Batista”. Rua 7 de setembro Nº 17.

Como podemos verificar na segunda parte do aviso, Pedro Batista detinha não apenas o direito de publicação de toda a obra de Leandro, mas estava de posse de todos os folhetos anteriormente publicados pelo próprio poeta antes de seu falecimento. Infelizmente, não sabemos como se processou essa transferência e se houve algum tipo de negociação financeira. Entretanto, como a esposa de Leandro Gomes era irmã tanto de Pedro como de Chagas Batista e sendo estes sócios e com negócios em comum, acreditamos que eles tenham herdado naturalmente os direitos sobre a obra do poeta, pelo menos até o momento em que Athayde ofereceu uma boa soma em dinheiro à viúva pelos direitos da obra leandrina.

Não sendo poeta, ele iniciou sua atividade de editor junto com seu irmão na Popular Editora, para a qual organizou uma coletânea de poesia popular – *A lira do sertanejo/folclore nordestino*. De acordo com Ruth Terra, na contracapa do primeiro folheto dessa coleção (1917), consta o aviso «... seu autor, Pedro Batista, há dez anos trabalha na aquisição das poesias todas colhidas na boca do povo.» (TERRA, 1983, p. 28). Esse tipo de declaração, junto com a palavra “folclore” do título, tinha por objetivo inserir o livro no âmbito dos estudos folclóricos em voga no Brasil do começo do século, envolvido seriamente com a busca da sua identidade como nação. O autor, ao utilizar um vocabulário específico de um campo de estudos, buscava atrair para si e para a sua editora toda a carga simbólica legitimadora dessas palavras, plasmando por intermédio dessa estratégia, uma visão mais “séria” da poesia popular, o que demonstra que o público almejado por Pedro Batista era bastante variado e heterogêneo, além de mais urbano que rural. Se assim não fosse, que sentido teria colocar nos folhetos de Leandro Gomes, acima do título, as palavras “folclore nordestino”, quando sabemos que a palavra “folclore” é uma aglutinação de duas outras palavras inglesas “folk”, povo e “lore”, conto, narração. Digo isto porque, dificilmente, os leitores analfabetos ou semianalfabetos teriam qualquer familiaridade com um vocabulário desse tipo, erudito para a época. O que nos leva a pensar que esse tipo de classificação visava elevar a obra de Leandro, aproximando-a da literatura oral de origem ibérica, idealizada pelos folcloristas como sendo a verdadeira expressão da identidade cultural brasileira.

Outra coisa: consta também em alguns folhetos a indicação de que a obra faz parte da “Biblioteca Leandro Gomes de Barros”, estratégia que visava conferir ao folheto o estatuto de livro, além do que acenava para a publicação de outras obras do poeta, formando uma série

que poderia ser colecionada, formado uma biblioteca. Tudo isso demonstra o cuidado especial conferido à obra do poeta de Pombal, instaurando uma nova maneira de classificá-lo e favorecendo o seu trânsito nos círculos tanto eruditos como populares.

Com relação à publicação das obras completas de Leandro Gomes, no folheto *O verdadeiro romance do reino da pedra fina* consta um aviso sumamente importante. Nele Pedro Batista afirma, em relação à *História do reino da pedra fina*, que «É esta a primeira vez que a presente obra vem de ser publicada em um folheto completo. Ha dez annos, precisamente, em 1909, o seu auctor publicou-a em 5 folhetos diferentes, nunca porém reunindo-a em obra completa.» (Guarabira: Pedro Batista & cia., 1919).

O adjetivo qualificativo “verdadeiro” visa autenticar a autoria de Leandro, possivelmente contra as edições piratas. Além do mais, Pedro Batista acrescentou à obra original uma estrofe introdutória, à maneira de resumo, orientando o público leitor e conhecedor do seu enredo:

É esta a real historia
Do REINO DA PEDRA FINA
Do moço Moysaniel
E da Princeza Angeltrina
Filha do Reino Encantado
Da tenebrosa collina
(Guarabira: Pedro Batista & cia., 1919, p. 1)

Leandro Gomes era, sem dúvida, um poeta popular muito apreciado tanto pelos seus pares, como pelo seu público. Logo após a sua morte, como, aliás, ocorre amiúde com os pintores (caso exemplar é o de Van Gogh), a mitificação natural em torno de sua figura como autor não tardou em chegar. Foram algumas dessas estratégias sutis, mas eficientes, que desempenharam uma função essencial no processo de canonização desse autor popular. Como editor Pedro Batista cumpriu um papel muito importante nisso tudo, papel este que não foi devidamente reconhecido pelos estudiosos, até porque poucos são os historiadores literários que se preocupam em esquadriñar os suportes materiais nos quais as obras literárias são efetivamente conhecidas e lidas.

Finalmente, como empresário atento ao movimento de um mercado que começava a expandir-se, tornando-se lucrativo, Pedro Batista, preocupado com as publicações “piratas”, publica um alerta aos chefes de polícia, rogando-lhes atarem-se às apropriações indébitas dos

seus folhetos:

Atenção – Com vistas aos Drs. Chefes de Polícia dos estados do Pará e Ceará

Já se achava esse folheto em composição quando chegou ao meu conhecimento que em Belém do Pará, um individuo de nome Francisco Lopes e no Ceará um outro de nome Luis da Costa Pinheiro, têm criminosamente feito imprimir e vender este e outros folhetos do poeta Leandro Gomes de Barros; sem a menor autorização da minha parte que sou o legítimo dono de toda a obra literária desse poeta. Chamo pois a atenção dos Drs. Chefes de Polícia dos Estados acima referidos para pôrem termo a essas infracções e procederem contra esses individuos, infractores do Art. 345 do Código Penal, enquanto que por lá chegue eu legitimamente documentado conforme exigem os artigos 649 e subsequentes do capítulo VI do Codigo Civil.

PEDRO BATISTA – Guarabira, Agosto de 1919. (BARROS, Leandro Gomes de, *O cachorro dos mortos (Obra completa)*, Guarabira: Typografia d'A Luz, 1919).

Assim que, no período de formação que ora analisamos, Pedro Batista foi um dinamizador dessa atividade empresarial de edição e comercialização da literatura de cordel no Nordeste. Isso demonstra como começava a tornar-se um bom negócio a produção e comercialização de folhetos populares, sendo esse fato a prova da grande quantidade de leitores-consumidores tanto analfabetos, como semi-analfabetos e, por que não supor também, pessoas de classes sociais mais elevadas, mesmo que como meros apreciadores, ou até colecionadores e folcloristas como Leonardo Mota, Câmara Cascudo e o poeta paulista Mário de Andrade, grande apreciador da literatura de cordel nordestina, entre outros.

Aliás, dificilmente teríamos hoje a possibilidade de realizar nossa história se não fosse por esses colecionadores, muitos deles anônimos (pois nem todos admitiam a leitura desse tipo de publicação considerada inferior). O povo mesmo, verdadeiro consumidor de folhetos, não possuía as condições materiais para guardar adequadamente em lugares apropriados folhetos confeccionados com papel de tão baixa qualidade, favorecendo, assim, o seu deterioro. Essa nossa afirmativa serve para demonstrar que, na prática, os folhetos de cordel circularam de maneira muito mais ampla do que se possa pensar. Outra não é a razão pela qual o cordel enquanto literatura e modelo estético serviu de fonte de inspiração à literatura erudita nordestina, sobretudo aos Movimentos Regionalista e Modernista, mesmo que os seus criadores e participantes não tenham tido a honestidade intelectual de admitir publicamente esse influência, como o fez Ariano Suassuna no Movimento Armorial.

IV- CONCLUSÃO

A literatura de cordel nordestina, contrariamente ao que muitos intelectuais e folcloristas insistem ainda em afirmar, não é uma literatura exclusivamente de tipo oral. A oralidade latente em seus textos é basicamente a mesma que encontramos em qualquer das obras publicadas durante a Idade Média tanto nos Cancioneiros como nos Romanceiros ibéricos, já que tanto estes como aquela foram compostos oralmente para serem cantados/recitados a um público tanto erudito como popular. Dessa forma, a melhor definição de cordel seria a de que ela é uma “poesia narrativa impressa popular”. A palavra “impressa” é muito importante na medida em que a distingue claramente das literaturas exclusivamente orais, de tipo folclórico, transmitidas tradicionalmente através da memória e da voz.

Esse tipo de classificação do cordel como uma suposta literatura oral adveio da tradição folclórica portuguesa, iniciada no Brasil com os estudos de Silvio Romero e continuadas por Câmara Cascudo e Ariano Suassuna, dentre outros. O próprio nome “literatura de cordel”, aliás, foi importado de Portugal, onde os folhetos populares eram vendidos pendurados em cordéis; no Brasil, ao contrário, os poetas vendiam seus folhetos expostos no chão das feiras, em cima de lonas de plástico ou dentro de maletas especialmente adaptadas para esse tipo de venda, de maneira que os folhetos podiam ser facilmente recolhidos quando da presença dos “fiscais de feira” – funcionários das prefeituras que tinham a função de cobrar o imposto pela utilização do espaço público. No período de formação que ora estudamos, nenhum dos poetas populares nomeavam os seus folhetos de “literatura de cordel”, e sim, de “foiêtos”, “livrinhos de feira”, “arrecifes”, “livros de Athayde” etc. Essa nomenclatura foi introduzida pelos estudiosos em meados dos anos sessenta do século passado, provavelmente pela influência do prof^o francês Raymond Cantel.

Vale ainda acrescentar que esses mesmos estudiosos insistem em classificar os cordéis escritos por poetas não-populares, como Franklin Maxado, como obras não-autênticas, uma espécie de para-literatura popular. Ora, esse tipo de preconceito não se sustenta já que em que um gênero literário jamais pode ser considerado propriedade privada de uma única classe social. A história da literatura mundial está repleta de exemplos de poetas pobres que apreenderam os gêneros eruditos e vice-versa. Considerar a categoria “literatura de cordel” um gênero literário, mesmo popular, fechado em si mesmo, é um erro histórico grosseiro. Popular não significa “que pertence exclusivamente ao povo”, sem possibilidade de apropriação por outra classe social. Como estabelecer cientificamente o que é ou não é

popular, o que é ou não é culto? Historicamente, pobres e ricos, plebeus e nobres, sempre absorveram uns dos outros algum tipo de conhecimento, de objeto material, de crenças, valores, etc. A história da humanidade é a própria história dessa negociação conflituosa, na qual, quase sempre, os mais fracos saem perdendo. A luta de classes é também a luta pelos bens simbólicos. A própria luta, em si, é simbólica.

Radicalmente diferentes, as tradições portuguesa e brasileira de literatura de cordel têm em comum, apenas, um fundo de histórias orais transmitidas pela tradição. Esse fundo foi amplamente utilizado pelos cantadores de viola em suas *performances*, principalmente, durante as festas religiosas, onde eles cantavam fragmentos de romances herdados pela tradição oral ibérica. Entretanto, pouquíssimos desses romances foram “versados” para os folhetos de cordel pelos primeiros cantadores que eram também cordelistas, como Silvino Pirauá de Lima e João Melchíades Ferreira da Silva (o cantor da Borborema). Como exemplos, temos *A História de Carlos Magno e os Doze Pares de França*, *O soldado jogador*, *A História da Imperatriz Porcina*, *A História de Roberto do Diabo*, a maioria delas escritos originalmente em prosa e versados para o cordel.

Todos os primeiros cantadores-cordelistas tiveram algum tipo de ligação, seja por parentesco familiar ou de amizade, com a chamada Escola do Teixeira. Esse grupo de cantadores oriundos da Serra do Teixeira apropriou-se das técnicas da poesia oral improvisada e aprimorou-as de forma bastante acentuada, criando uma autêntica tradição de cantoria que perdura até os dias atuais. Seus criadores foram o tronco familiar dos Nunes-Batista.

Dentre as diversas formas poéticas utilizadas pela cantoria de viola, os desafios eram (e ainda o são) os mais prestigiados pelos apologistas e admiradores. Talvez por esse motivo os primeiros cantadores-cordelistas tenham versado para o cordel de forma estilizada esses desafios orais, conservando a sua característica dialógica básica e alterando/simplificando outros procedimentos típicos da oralidade, como as interpolações diretas aos ouvintes visando manter a sua atenção, assim como provocá-los com vista a angariar a sua simpatia, acarretando, dessa forma, mais compensações financeiras.

O cordel surgiu enquanto textualização estilizada da cantoria de viola no momento em que vários cantadores ousaram migrar do interior dos estados de Pernambuco e da Paraíba para o Recife, trazendo todo um conjunto de práticas culturais que seriam transplantadas, escrituradas e impressas com o auxílio da voz em folhetos populares. Cantadores como Silvino Pirauá, João Melchíades Ferreira etc., dotaram a literatura de cordel dos procedimentos métricos e rítmicos, dos gêneros formais e das temáticas diretamente oriundas do universo da poesia oral improvisada, no qual os fatos sociais e culturais eram

estruturalmente fundamentais para essa atividade, matéria-prima imprescindível para o fiel exercício de porta-vozes dos sem-voz.

A cidade do Recife foi justamente o lugar de encontro entre a cantoria e o cordel. Essa cidade foi o espaço principal onde tudo começou, pois para lá confluíram a maioria dos poetas vindos do interior da Paraíba, mais precisamente da serra do Teixeira, uns fugindo da seca, outros procurando mais espaço social para exercer a sua atividade artística; era também no Recife onde existiam as melhores e mais modernas tipografias pertencentes aos jornais mais influentes; o Recife foi, enfim, o centro irradiador de todo o processo de formação do sistema literário do cordel, tendo o Mercado de São José como principal espaço de comercialização escolhido para essa atividade. Dessa maneira, esses poetas já encontraram as condições técnicas necessárias para a criação e o desenvolvimento dessa nova atividade poética, podendo imprimir-las e comercializá-las num meio mais propício – o urbano. Daí que o folheto de cordel enquanto suporte material fosse marcado pela influência da imprensa, nomeadamente a dos jornais e dos pasquins que proliferavam como “moscas”. Sobretudo as estratégias ligadas aos folhetins publicados nos rodapés dos jornais que influenciaram consideravelmente a publicação seriada da maioria das histórias de cordel do período.

Considerado como o verdadeiro fundador do cordel, Leandro Gomes de Barros foi o autor de uma obra literária vasta e diversificada. Como um autêntico cronista do seu tempo, ele abordou um amplo espectro de temas e assuntos superiores a todos os outros poetas contemporâneos, tanto do ponto de vista quantitativo como qualitativo. Leandro foi também o fundador do cordel, na medida em que vivia exclusivamente da venda dos seus poemas. Como poeta-editor de toda a sua obra, esse artesão-artista da palavra solidificou toda uma tradição poética advinda da cantoria, estabelecendo os modelos estéticos da então emergente literatura de cordel.

Esse poeta, devido talvez ao fato de não possuir boa voz para a cantoria, ou talvez por razões pessoais, incluindo aí o fato da cantoria não oferecer meios de subsistência seguros, vislumbrou na impressão dos desafios poéticos ouvidos e recriados, portanto, parcialmente reais ou ainda os inteiramente inventados, uma forma muito mais concreta e segura de sustentar a sua família. Talvez por esse motivo, Leandro Gomes tenha publicado dezessete desafios, uma produção somente igualada por João Martins de Athayde, criador de outras tantas pelepas, debates e discussões poéticas. Todavia, muito mais do que um (re)criador de desafios, a obra desse poeta compõe-se de uma ampla gama de estilos e formas, desde folhetos de acontecido, incluídos nesse rol os folhetos relativos às façanhas dos cangaceiros Antônio Silvino e Lampião; assim como folhetos de acentuada de verve satírico-

burlesco-grotesca, criando personagens como Cancão de Fogo e João Leso, autênticos heróis populares na medida em que sobrepujam as agruras da sua vida pobre através de artimanhas e fraudes perpetradas contra os poderosos e potentados.

Mesmo sem termos a certeza absoluta de quem foi o primeiro poeta efetivamente a imprimir seus versos em folhetos e vendê-los, todavia, podemos afirmar com alguma certeza o fato de que foi Leandro Gomes o primeiro poeta a viver exclusivamente da comercialização dos seus folhetos, forjando, dessa forma, uma literatura popular riquíssima tanto na forma como no conteúdo. O sistema literário do cordel realmente inicia-se com Leandro. Sistema literário aqui entendido, de maneira simplificada, como um conjunto de atividades que englobam escritores, editores e leitores.

Pensar a literatura de cordel é pensar também no folheto como suporte material, operação fundamental à hora de entender a própria evolução desse fenômeno literário. É por esse motivo que consideramos o momento da morte de Leandro Gomes, em 1918, como um marco crucial no processo de constituição do folheto enquanto suporte privilegiado de uma única e definitiva obra. Este sim um acontecimento de suma importância em todo o processo de popularização da literatura de cordel nordestina, fazendo-a expandir-se consideravelmente por todas as outras regiões brasileiras. Somente a partir do momento em que as histórias fragmentadas em volumes publicadas por Leandro obtiveram um sucesso inquestionável, é que foi possível a sua reunião em um único folheto.

Assim, o ano de 1921 marca um momento crucial na formação do sistema literário do cordel, pois possibilita a passagem do poeta-editor de sua própria obra, para a de poeta-editor-proprietário, no momento em que João Martins de Athayde adquire da viúva de Leandro Gomes, os direitos de publicação de toda a sua obra. Foi essa atitude pioneira de editor, mais do que como poeta, a razão pelo qual João Athayde é lembrado pela maioria dos estudiosos, nela residindo a sua maior importância dentro do desenrolar dos fatos que ora narramos, sem que, no entanto, a qualidade das suas obras seja depreciada.

É opinião comum e corrente considerar os leitores do cordel como oriundo do interior, do campo, quase sempre pessoas analfabetas ou semi-analfabetas. Na verdade, sintetizando um pouco, diríamos que a literatura de cordel nasceu num contexto urbano, depois se popularizou no meio rural e, novamente, voltou ao urbano, sobretudo a partir dos anos 60, quando foi “redescoberto” pela intelectualidade universitária. A origem dos fundadores do cordel era rural, mormente sertaneja; mas foi em cidades urbanizadas como Recife e João Pessoa que o cordel surgiu como fenômeno literário popular.

Foi justamente as mudanças operadas por Athayde no suporte material dos

folhetos que influenciaram o sucesso da literatura de cordel. Não foram, portanto, apenas fatores de ordem textual e sócio-cultural que tornaram o folheto de cordel um veículo privilegiado e capaz de movimentar uma gama tão grande de representações e práticas de leitura.

Como “gênero editorial”, um folheto de cordel dá a conhecer variados gêneros textuais em verso com características estruturais próprias: pelejas ou disputas poéticas, marcos, Abecês, pais-nossos e ave-marias; assim como formas textuais específicas como sextilhas, setilhas, décimas e, mais raramente, sonetos. Esses variados textos, diferentemente dos textos eruditos, não estão fixados de uma vez para sempre. Os folhetos, apesar de impressos, sobretudo nessa época de formação, estão a serviço da voz. É dentro de uma oralidade mista no qual há um entrelaçamento entre o oral e o escrito que o cordel deve ser compreendido. O folheto é uma espécie de lugar especial ou um entre-lugar convergente de dois mundos diferentes, mas fronteiros.

João Martins de Athayde era um poeta aficionado ao cinema. Essa questão da influência do cinema na literatura de cordel é muito importante, já que revela a existência de um espaço contíguo e fronteiro com a literatura de massa. A maioria dos estudiosos desconsiderou ou não percebeu a semelhança entre os dois modelos: o bem sempre vence o mal, o herói sempre conquista a sua amada, a virtude e a honra sempre prevalecem etc. Por esse motivo, o poeta utilizou personagens e enredos, espaços e temporalidades oriundos desses filmes. Sobretudo nessa época, o cinema ainda não possuía o estatuto de Sétima Arte, era considerado um mero entretenimento mecânico.

Além de Leandro Gomes e João Athayde, o primeiro fundador do cordel enquanto texto e o segundo, o criador de um suporte específico, carreador de novos significados textuais, há um terceiro poeta que, junto os esses dois outros poeta, conseguiu solidificar o cordel através de um autêntico *Canon* de poetas e cantadores até considerados como verdadeiros ícones, tendo Leandro Gomes como o mais importante de todos. Estamos falando de Francisco das Chagas Batista e seu irmão, Pedro Batista, sócios da Popular Editora, a primeira editora de cordel fundada em João Pessoa, capital do Estado da Paraíba.

Responsável pela edição da primeira antologia da literatura de cordel – *Cantadores e poetas populares* - essa editora deu os primeiros passos no sentido da construção da autoria em sentido moderno. Como marco fundamental, essa antologia é um autêntico “divisor de águas”, pois nela cantadores e poetas imersos no universo da oralidade, passaram a “existir” de forma concreta além dos limites da memória individual e coletiva.

Nessa obra estão elencados, de acordo com critérios pessoais, os mais antigos

cantadores e poetas populares de que se tem notícia. Tendo convivido com a maioria deles, Chagas Batista constituiu-se como a única “autoridade” no assunto, oferecendo dados biobibliográficos tidos como absolutamente fidedignos para qualquer investigador atual. Esse livro é uma verdadeira “bíblia” do cordel, uma obra ímpar sem precedentes para a história da literatura de cordel brasileira.

A partir do momento em que os nomes de vários poetas e cantadores foram fixados pela escrita impressa, ademais em forma de livro (não de folheto), estes ganharam um estatuto de legibilidade específico e similar ao de qualquer outro autor erudito. Por isso, acreditamos na possibilidade de que esse ato não fora fortuito, e sim motivado. Dessa forma, esse elenco de autores constituiu-se como o primeiro *canon* do cordel. Um *canon* pessoal que rapidamente transformou-se em oficial, na medida em que essa antologia constituiu-se como fonte documental única e imprescindível.

A Livraria Popular Editora foi, sem dúvida alguma, a primeira e única editora popular de verdade, visto que as suas congêneres eram muito mais “folheterias” especializadas em publicar unicamente folhetos e pequenos impressos, não dispondo dos meios técnicos necessários para formatar, diagramar e imprimir livros e revistas, suportes muito mais sofisticados e complexos de serem confeccionados.

Por tudo isso, acreditamos ter esboçado em poucas linhas as principais conclusões do nosso trabalho. Esperamos, com isso, ter contribuído de forma importante para a devida compreensão histórica do fenômeno cordel, uma literatura popular dotada de grande poder expressivo, carreador de múltiplos e vastos significados literários, sociais e históricos, imprescindíveis a uma plena compreensão da alma nordestina e brasileira.

V- REFERÊNCIAS

5.1 REFERÊNCIAS GERAIS

- ALENCASTRO, Luiz Felipe. Vida privada e ordem privada no Império. In: *História da vida privada no Brasil*, Vol. II. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- AZEVEDO, Neroaldo Pontes. *Modernismo e Regionalismo: Os anos 20 em Pernambuco*. João Pessoa/Recife: UFPB/UFPE Editoras Universitárias, 1996.
- BAJTIN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Trad. Julio Forcat/César Conroy. Madrid: Alianza Editorial, 1987.
- BARBEIRO, Heródoto. *Curso de História do Brasil*. São Paulo: Harper & How do Brasil, 1984.
- BARRAZA, Adriana Rodríguez. *Identidad lingüística y nación cultural en J. G. Herder*. Madrid: Universidade Autónoma de Madrid, 2008.
- BLOCH, Marc. *Historia e historiadores*. Trad. F.J. González García. Madrid: Akal, 1999.
- _____. *Introducción a la Historia*. Trad. Pablo González Casanova/Max Aub. México: Fundo de Cultura Econômica, 1992.
- BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- BOURDIEU, Pierre. *A distinção: crítica social do julgamento*. Trad. Daniela Kern/Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Editora da USP, 2007.
- BOUZA, Fernando. *Corre manuscrito: una historia cultural del Siglo de Oro*. Madrid: Marcial Pons, 2001.
- BRAGA, Teófilo. *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições, vol. I*. 2. ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- _____. *O Povo Português nos Seus Costumes, Crenças e Tradições, vol. II*. 2. ed., Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1994.
- BUDNOVA, Tatiana. Varía fortuna de la 'cultura popular de la risa'. In: *En torno a la cultura popular de la risa: nuevos fragmentos de M.M. Bajtín*. Barcelona: Anthropos, 2000.
- BUENO, Gustavo. *El Mito de la Cultura*. 7º ed., Barcelona: Editorial Prensa Ibérica, 2004.
- BURKE, Peter. *¿Qué es la historia cultural?*. Trad. Pablo Hermida Lazcano. Barcelona: Paidós, 2005.
- _____. *Formas de historia cultural*. Trad. Belén Urrutia. Madrid: Alianza Editorial, 2000.
- _____. *La Cultura Popular en la Europa Moderna*. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- CAMPOS, Geir. *Pequeno Dicionário de Arte Poética*. 4. ed. revista e aumentada. São Paulo: Ediouro, s/d.
- CARDOSO, Fernando Henrique. Dos governos militares a Prudente – Campos Sales. In: *História Geral da civilização Brasileira: III. O Brasil Republicano, Tomo 8*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.
- CARVALHO, Flávio; MARCONDES, Cláudio; DE PAULA, Sergio Goes. *Uma viagem pela História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- CASTRO, Marisol Palés (dir.). *Diccionario de la lengua española*. Madrid: Espasa/Calpe, 2003.

- CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger. Introdução. In: *Historia de la Lectura en el Mundo Occidental*. Trad. María Barberán. Madrid: Taurus, 2001. p. 15-63.
- CHARTIER, Roger. *La historia o la lectura del tiempo*. Trad. Mar Garita Polo. Barcelona: Gedisa, 2007.
- _____. *Escuchar a los muertos con los ojos*. Trad. Laura Fólica. Madrid: Katz Editores, 2008.
- _____. *A história cultural: entre práticas e representações*. Trad. Maria Manuela Galhardo. Lisboa: Difel, 1988.
- _____. *El orden de los libros: Lectores, autores, bibliotecas en Europa entre los siglos XIV y XVIII*. Trad. Viviana Ackerman. Barcelona: Gedisa, 1994.
- _____. *Entre poder e placer: Cultura escrita y literatura en la edad moderna*. Trad. Maribel García Sánchez/Alejandro Pescador/Horacio Pons/María Condor. Madrid: Cátedra, 2000.
- _____. *As Utilizações do Objecto Impresso*. Trad. Ida Boavida. Lisboa: DIFEL, 1998.
- _____. “As Revoluções da Leitura no Ocidente”. In: ABREU, Márcia (Org.). *Leitura, História e História da Leitura*. Campinas, SP: Mercado das Letras, 1999. p. 19-31.
- CUNHA, Euclides da. *Os sertões*. Rio de Janeiro/São Paulo: Editora Record, 1998.
- DAMATTA, Roberto. *Carnavais, malandros e heróis: Uma sociologia do dilema brasileiro*. 6. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- DANTAS, Fábio Lafaiete; DANTAS, Maria Leda de Resende. *Uma família na Serra do Teixeira: Elenco e fatos*. Recife: Editora Liber, 2008.
- DEL PRIORE, Maria. Ritos da vida privada. In: *História da vida privada no Brasil, Vol. I*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- DEL PRIORE, Mary; VENÂNCIO, Renato Pinto. *O livro de ouro da história do Brasil: do descobrimento à globalização*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- DONATO, Hernani. *Brasil 5 Séculos*. São Paulo: Academia Lusíada de Ciências, Letras e Artes, 2000.
- EISENSTEIN, Elizabeth L. *La revolución de la Imprenta en la Edad Moderna Europea*. Trad. Fernando Jesús Bouza Álvarez. Madrid: AKAL, 1994.
- ELIAS, Norbert. *El proceso de la civilización: investigaciones sociogenéticas y psicogenéticas*. 1. reimpr. Trad. Ramón García Cotarelo. México: Fondo de Cultura Económica, 1994.
- FALQUE, Juan R. Governa. *Civilización: Historia de una Idea*. Santiago de Compostela: Servicio de Publicações da USC, 1999.
- FARIA, Maria Isabel; PERICÃO, Maria da Graça. *Dicionário do livro*. Lisboa: Guimarães Editores, 1988.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2000.
- FERREIRA, J. Tomaz. “Nota Introdutória Almeida Garret – O homem e a Obra”. In: GARRET, Almeida, *Romanceiro, 3 vol.* Portugal: Publicações Europa-América, s.d. p. 5-20.
- FOUCALT, Michel. *O que é um autor?*. 6. ed. Trad. António Fernando Cascais/Eduardo Cordeiro. Lisboa: Nova Vega, 2006.
- FREYRE, Gilberto. *Casa Grande & Senzala*. Lisboa: Livros do Brasil, 2003.
- FRENK, Margit. *Entre la voz y el silencio: La lectura en tiempos de Cervantes*. México:

Fundo de Cultura Económica, 2005.

FRENZEL, Elizabeth. *Diccionario de argumentos de la literatura universal*. Trad. Carmen Schad de Caneda. Madrid: Gredos, 1976.

GADAMER, Hans-Georg. “Lenguaje y música. Escuchar y comprender”. In: *Teoría de la cultura: Un mapa de la cuestión*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.

GARRET, Almeida. “Romanceiro”. In: *Obras de Almeida Garret, Vol. II*. Porto: Lello & Irmãos Editores, 1966.

GEERTZ, Clifford. *La interpretación de las culturas*. Trad. Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1988.

GOMEZ, Miguel Serrano. *Diccionario de terminos socio/políticos*. León: Editorial Everest, s.d.

GUERREIRO, M. Viegas. *Para a História da Literatura Popular Portuguesa*. 2. ed. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1983.

KANT, Immanuel. *Crítica de la razón pura*. Trad. José del Perojo. Buenos Aires: Editorial Losada, 5º ed., 1967.

HALLEWEL, Laurence. *O livro no Brasil: sua história*. São Paulo, T. A. Queiroz / Ed. da Universidade de São Paulo, 1985.

HAVELOCK, Eric. La ecuación oral-escrito: una fórmula para la mentalidad moderna. In: OLSON, David R.; TORRANCE, Nancy (comps.). *Cultura escrita y oralidad*. Barcelona: Gedisa, 1995.

_____. *Prefacio a Platón*. Trad. Ramón buenaventura. Madrid: Antonio Machado Libros, 2002.

_____. *La musa aprende a escribir: reflexiones sobre oralidad t escritura desde la Antigüedad hasta el presente*. Trad. Antonio Alegre Gorri. Barcelona/Buenos Aires/México: Paidós, 2008.

HOLANDA, Aurélio Buarque de. *Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI*.

HOUAISS, Antonio. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. 1. ed. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

HUMBOLDT, W. Von. *Escritos sobre el lenguaje*. Trad. Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Península, 1991.

LACOMBE, Américo Jacobina. *História do Brasil*. São Paulo: Editora Nacional, 1979.

LAMAIRE, Ria, “Expressões femininas na literatura oral”. In: *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Trad. Dionéia dos Santos Lages. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 93-124

LEVINE, Robert. “Pernambuco e a Federação Brasileira, 1889-1937”. In: *História Geral da Civilização Brasileira: III. O Brasil Republicano, Tomo 8*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

LLANO, Alejandro. “El hombre, animal cultural”. In: *En la Encrucijada de la Ciencia Histórica Hoy: El auge de la Historia Cultural*. Pamplona: Ediciones Universidade de Navarra, 1998.

MARIANI, Bethania. “A institucionalização da língua, história e cidadania no Brasil do século XVIII: o papel das Academias literárias e da política do Marquês de Pombal”. In: ORLANDI, Eni (org.). *Histórias das Idéias Lingüísticas: construção do saber matalinguístico e constituição da língua nacional*. Cáceres/Mato Grosso: Pontes/Unemat 2001. p. 99-124.

- MOISÉS, Massaud. *Pequeno Dicionário de Literatura Brasileira*. São Paulo: Cultrix, 1969.
- _____. *Dicionário de Termos Literários*. São Paulo: Cultrix, 2004.
- MONIZ, Antônio; PAZ, Olegário. *Dicionário breve de termos literários*. Lisboa: Editorial Presença, 2004.
- MORAIS, Fernando. *Chatô o rei do Brasil: a vida de Assis Chateaubriand*. São Paulo: Cia das Letras, 1994.
- NAVES, Maria del Carmem Bobes. *Crítica del conocimiento literario*. Madrid: Arco/Libros, 2008.
- NEVES, Frederico Castro. “A seca na história do Ceará”. In: *Uma nova historia do Ceará*. Fortaleza: Fundação Demócrito Rocha, 2000. p. 76-102.
- ONG, Walter J. *Oralidad y escritura: Tecnologías de la palabra*. Trad. Angélica Scherp. México: Fondo de Cultura Económica, 1982.
- ORLANDI, Eni P. “Formação de um espaço de produção lingüística: A Gramática no Brasil”. In: ORLANDI, Eni P. (org.). *Histórias das Idéias Lingüísticas: construção do saber matalingüístico e constituição da língua nacional*. Cáceres/Mato Grosso: Pontes/Unemat Editora, 2001. p. 21-38
- PESSOA, Diana Luz Pessoa de. “Contribuições de Bakhtin às teorias do texto e do discurso”. In: FARACO, Carlos Alberto; TEZZA, Cristovão; CASTRO, Gilberto de. (org.). *Diálogos com Bakhtin*. 3. ed. Curitiba: Universidade Federal do Paraná, 3º ed., 2001. p. 21-42.
- PIDAL, Ramón Menéndez. “Poesía popular y romancero”. In: *Obras Completas de R. Menéndez Pidal: Estudios sobre el romancero, Tomo XI*. Madrid: Espasa-Calpe, 1973a. p. 85-216.
- _____. *Flor nueva de romances viejos*. Madrid: Espasa/Calpe, 1973b.
- PUCCIARELLI, Eugenio. “Herder y el nacimiento de la conciencia histórica”. In: HERDER, J. G. *Filosofía de la Historia para la Educación de la Humanidad*. España: Ediciones Espuela de Plata, 2007.
- RICOEUR, Paul. *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*. Madrid: Arrecife, 1998.
- ROJAS, Carlos Antonio Aguirre. *La Escuela de los Annales: Ayer, hoy, mañana*. España: Montesinos, 1999.
- ROMERO, Sílvia. *História da Literatura Brasileira*. Rio de Janeiro/Aracajú: Imago/Universidade Federal de Sergipe, Edição comemorativa, Tomo I, 2001.
- RUSS, Jacqueline. *Léxico de Filosofía: Los conceptos y los filósofos en sus citas*. Madrid: Akal, 1999.
- SALA, Javier San Martín. *Teoría de la cultura*. Madrid: Editorial Síntese, 1999.
- SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. 4. ed. Recife: Fundação de Cultura da Cidade do Recife, 1981.
- SODRÉ, Nelson Werneck. *História da Imprensa no Brasil*. 3. ed. Rio de Janeiro: Martins Fontes, 1983.
- TITIEV, Mischa. *Introdução à Antropologia Cultural*. 3. ed. Trad. João Pereira Neto. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.
- TOVAR, Leonardo Romero. *La literatura en su historia*. Madrid: Arcos/Libros, 2006.
- TRANCOSO, Gonçalo Fernandes. *Contos e Histórias de Proveito & Exemplo* (Texto integral conforme a edição de Lisboa, de 1624). Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1974.
- SHINER, Larry. *La invención del arte: Una historia cultural*. Trad. Eduardo Hyde/Elisenda

- Julibert. Barcelona/ Buenos Aires/México: Paidós, 2004.
- SILVA, Vítor Manuel de Aguiar. *Teoria da literatura*. 8. ed. Coimbra: Almedina, 2000.
- SOUSA, José Martínez de. *Diccionario de Tipografía y del Libro*. Madrid: Paraninfo, 1981.
- STOREY, John. *Teoría cultural y cultura popular*. Barcelona: Octaedro-EUB, 2002.
- SUASSUNA, Ariano. *A pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-volta*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1976.
- SULLÀ, Enric. “El debate sobre el canon literario”. In: *El Canon Literario*. Madrid: Arcos Libros, 1998. p. 11-34.
- VALENCIANO, Ana. *Romanceiro xeral de Galicia: os romances tradicionais de Galicia*. Madrid/Santiago de Compostela: Fundación R. Menéndez Pidal/Centro Ramón Piñeiro, 1998.
- VICTOR, Adriana; LINS, Juliana. *Ariano Suassuna: um perfil biográfico*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 2007.
- VILAVEDRA, Dolores. *Historia da Literatura Galega*. Vigo: Editorial Galaxia, 1997.
- ZUMTHOR, Paul. *Introducción a la poesía oral*. Trad. María Concepción García-Lomas. Madrid: Taurus, 1991.
- _____. *La letra y la voz de la “literatura” medieval*. Trad. Julián Presa. Madrid: Cátedra, 1989.

5.2 REFERÊNCIAS ESPECÍFICAS

- ABREU, Márcia. *Histórias de Cordéis e de Folhetos*. São Paulo: Mercado das Letras, 2006.
- _____. *Amor, história e luta*. 1. ed., São Paulo: Moderna, 2005.
- ALMEIDA, Átila; ALVES SOBRINHO, José. *Romanceiro Popular Nordestino: Marcos e Vantagens/1*. Campina Grande: UFPB/URNe, 1981.
- _____. *Dicionário Biobibliográfico de Cantadores e Poetas de Bancada, 2 Vols*. João Pessoa/Campina Grande: Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 1978.
- ALMEIDA, Horácio de. “Introdução à obra de Leandro Gomes de Barros”. In: *Literatura Popular em Versos, Antologia, Tomo II*. Rio de Janeiro/Campina Grande: MEC/FCRB/Fundação Universidade Regional do Nordeste, 1976. p. 1-14.
- ALMEIDA, Renato. *Folclore: Cadernos de folclore 3*. Rio de Janeiro: MEC, 1976.
- ALVES SOBRINHO, José. *Cantadores, Repentistas e Poetas Populares*. Campina Grande: Bagagem Editora, 2003.
- _____. *Glossário da Poesia Popular*. Campina Grande: Editel, 1982.
- AMARAL, Amadeu. *Tradições Populares*. São Paulo: Instituto Progresso Editorial, 1948.
- ANDRADE, Cláudio Henrique Sales. *Patativa do Assaré: As razões da emoção (aspectos de uma poética sertaneja)*. São Paulo: Nankin Editorial, 2004.
- ANDRADE, Mário. “Romanceiro de Lampião”. In: *O baile das Quatro Artes*. São Paulo: Livraria Martins Editora, 1963. p. 85-119.
- _____. *Vida do Cantador*. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica Editoras Reunidas, 1993.
- _____. “Paraíba, 29 de janeiro, 23 horas”. In: *O Turista Aprendiz: viagem etnográfica*. 2. ed. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1983.

- AYALA, Marcos; AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura Popular no Brasil*. São Paulo: Editora Ática, 1987.
- AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito: aspectos da cantoria nordestina*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- BATISTA, Francisco das Chagas. *Cantadores e poetas populares*. João Pessoa: Editora da UFPB, 1997.
- BATISTA, Maria de Fátima Barbosa de Mesquita; BORGES, Francisca Neuma Fechine Borges; FARIA, Evangelista Maria Brito de; e ALDRIGUE, Ana Cristina de Sousa (Orgs.), *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004.
- BATISTA, Sebastião Nunes. *Poética popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- _____. “Restituição da autoria de folhetos do Catálogo, Tomo I, da *Literatura Popular em Verso*”. In: *Literatura Popular em Verso: Estudos, Tomo I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 331-419.
- _____. *Antologia da Literatura de Cordel*. João Pessoa: Fundação José Augusto, 1977.
- _____. “Resumo biográfico”. In: *Bibliografia Prévia de Leandro Gomes de Barros*. Rio de Janeiro: MEC/Biblioteca Nacional, 1971. p. 13-32.
- _____. “Francisco das Chagas Batista: Notícia biobibliográfica”. In: *Literatura Popular em Verso, Antologia, Tomo IV*. Rio de Janeiro: FCRB, 1977. p. 1-33.
- BERND, Zilá. “Inscrição do oral e do popular na tradição literária brasileira”. In: BERND, Zilá; MIGOZZI, Jacques. (org.). *Fronteiras do literário: literatura oral e popular Brasil/França*. Porto Alegre: Editora da Universidade/UFRGS, 1995. p. 75-82.
- BORGES, Francisca Neuma Fechine. “Literatura de Cordel viva en Brasil: normas para la catalogación de textos de cordel”. In: VIANA, Luiz Díaz. (coord.). *Palabras para el pueblo: vol. I, Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: CSIC, 2000. p. 283-302.
- _____. “A malandragem na Literatura de Cordel Portuguesa e Brasileira: tradição e contemporaneidade”. In: *Literatura Popular Portuguesa: Teoria da Literatura Oral/Tradicional/Popular*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992. p. 7-24.
- BOTREL, Jean-François. *Palabras para el pueblo: vol. I, Aproximación general a la Literatura de Cordel*. Madrid: CSIC – Consello Superior de Investigaciones Científicas, 2000. p. 41-70.
- BOSI, Ecléa. *Cultura de massa e cultura popular: leituras operárias*. 12. ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2008.
- BRANDÃO, Téo. “Nome e número dos pares de França”. In: PELLEGRINI FILHO, Américo. (org.). *Antologia de folclore brasileiro*. São Paulo, Edart, 1982.
- CALAZANS, José. *Canudos na Literatura de Cordel*. São Paulo: Editora Ática, 1984.
- CAMPOS, Renato Carneiro. *Ideologia dos poetas populares*. Recife: MEC/FUNARTE/Fundação Joaquim Nabuco, 1973.
- CANTEL, Raymund. “A literatura popular em verso e a sua merecida importância”. In: *La littérature populaire brésilienne*. Poitiers: Centre de Recherches Latino-Américaines, 2005. p. 367-380.
- _____. “As Querelas entre Protestantes e Católicos na Literatura Popular do Nordeste Brasileiro”. Trad. Alice Mitika Koshiyama. In: *Temas da Atualidade da Literatura*

de *Cordel*. São Paulo: USP, 1972. p. 51-74.

CARVALHO, Gilmar de. *Publicidade em Cordel: O mote do consumo*. São Paulo: Annablume, 2002.

CARVALHO, Rodrigues. *Cancioneiro do Norte*. 3. ed. Rio de Janeiro: MEC, 1967.

CASCUDO, Luis da Câmara. “Prefácio da 3ª edição”. In: *Cantadores: Poesia e linguagem do sertão cearense*. 6. ed. Belo Horizonte: Itatiaia, 1987.

_____. *Vaqueiros e Cantadores*. 1. ed. São Paulo: Global Editora, 2005.

_____. *Literatura Oral no Brasil*. 3. ed. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/Ed. da Universidade de São Paulo, 1984.

_____. *Flor de Romances Trágicos*. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. *A vaquejada nordestina e sua origem*. Natal: Fundação José Augusto, 1976.

_____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. Rio de Janeiro, INL, 1962.

_____. *Cinco Livros do Povo: Introdução ao Estudo da Novelística no Brasil*. Rio de Janeiro: Livraria José Olympio Editora, 1953.

_____. *Mouros, Franceses e Judeus*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1984.

COUTINHO FILHO, F. *Violas e repentis*. Recife: Edição do autor, 1953.

DAUS, Ronald. *O ciclo épico dos cangaceiros na poesia popular do nordeste*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.

DÍAZ-PIMIENTA, Alexis. *Teoría de la improvisación: Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Gipuzkoa: Sendoa Editorial, 1998.

Dicionário Brasileiro de Literatura de Cordel. Rio de Janeiro: ABLIC, 1. ed., 2005.

ENTERRÍA, María Cruz García de. “Transgresión y marginalidad en la literatura de cordel”. In: CALVO, Javier Huerta (org.). *Formas carnavalescas en el arte y la literatura*. Tenerife: Ediciones del Serbal, 1989. p. 119-152.

_____. *Literaturas marginadas*. Madrid: Playor, 1983.

CURRAN, Mark. *História do Brasil em Cordel*. São Paulo: Edusp, 2001.

_____. “A sátira e a crítica social na Literatura de Cordel”. In: *Literatura Popular em Verso, Estudos, Tomo I*. Rio de Janeiro: MEC/FCRB, 1973. p. 271-310.

DELGADO, Luis Antonio. Prefácio. In: WILSON, Luís. *Roteiro de Velhos Cantadores e Poetas Populares do Sertão*. Recife: FIAM/Centro de Estudos de História Municipal, 1986.

FERREIRA, Jerusa Pires. *Cavalaria em Cordel: O passo das águas mortas*. São Paulo: Hucitec, 1993.

FRANKLIN, Jeová. *A xilogravura nordestina*. Brasília: Livro Artesanal, 2002.

_____. “A xilogravura nordestina”. In: LOPES, José de Ribamar. (org.). *Literatura de cordel: Antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil – BNB, 1982. p. 53-90.

_____. *A literatura de cordel*. Brasília: Livro Artesanal, 2002.

GALVÃO, Ana Maria de Oliveira. *Cordel, leitores e ouvintes*. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GOMES, Eugênio. *Literatura Popular em Verso: Catálogo, Tomo I*. Rio de Janeiro:

- Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1962.
- GULLAR, Ferreira. *Cultura Popular em Questão*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1965.
- HÖFFLER, Angelica. *A floresta no cordel*. Fortaleza: SECULT, 2006.
- LEMAIRE, Ria. *RELER os textos: RESGATAR as vozes*. Poitiers: Universidade de Poitiers, 2007.
- LESSA, Orígenes. *Getúlio Vargas na Literatura de Cordel*. Rio de Janeiro: Editora Documentário, 1973.
- _____. *Inácio da Catingueira e Luís Gama: Dois poetas negros contra o racismo dos mestiços*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1982.
- _____. *A Voz dos poetas*. Rio de Janeiro: FCRB, 1984.
- LIMA, Francisco Assis de Sousa. *Conto popular e comunidade narrativa*. Recife: FUNDAJ/Editora Massangana, 2005.
- LIMA, Rossini Tavares de. *Romanceiro folclórico do Brasil*. São Paulo/Rio de Janeiro: Irmãos Vitale Editores, 1971.
- LINHARES, Francisco; BATISTA, Otacílio. *Antologia ilustrada dos cantadores*. Fortaleza: Edições UFC, 1982.
- _____. *Literatura de Cordel em Discussão*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984.
- LONDRES, Maria José F. *Cordel: do encantamento às histórias de luta*. São Paulo: Duas Cidades, 1983.
- LUYTEN, Joseph M. *Sistemas de comunicação popular*. São Paulo: Editora Ática, 1988.
- _____. *A notícia na literatura de cordel*. São Paulo: Estação Liberdade, 1992.
- MAIOR, Mário Souto. *João Martins de Athayde*. São Paulo: Hedra, 2000.
- MAURÍCIO, Ivan. *Arte popular e dominação: O caso de Pernambuco (1961-1977)*. Recife: Editora Alternativa, 1978.
- MAXADO, Franklin. *Cordel xilogravura e ilustrações*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1982.
- _____. *O que é literatura de cordel?*. Rio de Janeiro: Editora Codecri, 1980.
- MELO, Veríssimo de. "Literatura de Cordel: visão histórica e aspectos principais". In: *Literatura de Cordel : Antologia*. Fortaleza: Banco do Nordeste do Brasil, 1982. p. 3-52.
- MOTA, Leonardo. *Violeiros do Norte*. 3. ed. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- MOURA, Ivana. (Org.). "O Machado de Assis da Poesia Popular". In: *Nobreza do cordel: Leandro Gomes de Barros*. Recife: Diário de Pernambuco, 2008. p. 13-16.
- NOGUEIRA, Carlos. *O essencial sobre a literatura de cordel portuguesa*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 2004.
- NUNES, Luis. *Inácio da Catingueira: O Gênio Escravo*. João Pessoa: Secretaria de Educação e Cultura da Paraíba, 1979.
- ORTIZ, Renato. *Românticos e Folcloristas*. São Paulo: Olho d'água, s/d.
- _____. *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PEREGRINO, Humberto. *Literatura de Cordel em Discussão*. Rio de Janeiro: Presença Edições, 1984.
- PIMENTEL, Altamar de Alencar. "Francisco das Chagas Batista e a tradição poética do Teixeira". In: *Francisco das Chagas Batista: Biblioteca do Cordel*. São Paulo: Hedra, 2007.

- PROENÇA, Ivan Cavalcanti. *A ideologia do cordel*. 3. ed., Rio de Janeiro: Ed. Plurarte, 1982.
- PROENÇA, Manuel Cavalcanti. *Literatura Popular em Verso: Antologia, Tomo I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1964.
- RAMOS, Artur. *O folclore negro no Brasil*. 2. ed. Rio de Janeiro: Casa do Estudante do Brasil, 1954.
- RAMOS, Maria Jandira. “A nomeação motivada nas histórias de cordel”. In: *Estudos em Literatura Popular*. João Pessoa: Editora Universitária, 2004. p. 533-550.
- ROCHA, José Tenório da. *Cordeiro Manso: grande poeta menor*. Maceió: MEC/SENEC, 1975.
- ROMERO, Sílvio. *Estudos sobre a Poesia Popular do Brasil*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1977.
- SANTOS, Francisca Pereira dos. *Romaria de Versos: mulheres cearenses autoras de cordel*. Cariri: SESC, 2008.
- SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. “Literatura na Paraíba: Uma Introdução em Forma de Questionamento”. In: *A Literatura na Paraíba: Ontem e hoje*. João Pessoa: Fundação Casa de José Américo, 1989. p. 13-18.
- _____. *Dicionário Literário da Paraíba*. João Pessoa: Conselho Estadual de Cultura-SEC/A União Editora, 1994.
- _____. *Memória das vozes: Cantoria, romanceiro & cordel*. Salvador: Secretaria de Cultura e Turismo, fundação Cultural do Estado da Bahia, 2006.
- SERAINÉ, Florisval. *Antologia do Folclore Cearense*. Fortaleza: Edições UFC, 1983.
- SETTE, Mário. *Maxambombas e maracatus*. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1981.
- SILVA, Gonzalo Ferreira da. *Vertentes e evolução da literatura de cordel*. Rio de Janeiro: Ed. Ilarte, 2001.
- _____. *O fenômeno Athayde e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Editora Ilarte, 2004.
- SLATER, Candace. *A vida no barbante: A Literatura de cordel no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1984.
- SOLER, Luis. *As raízes árabes na tradição poético-musical do sertão nordestino*. Recife: Editora Universitária da UFPE, 1978.
- SOUZA, Liêdo Maranhão de. *O Mercado, sua praça e a cultura popular do Nordeste*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1977.
- _____. *Classificação Popular da Literatura de Cordel*. Petrópolis: Vozes, 1976.
- SILVA, Maximiniano de Carvalho. “Prefácio”. In: *Literatura Popular em Verso: (Estudos) Tomo I*. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Casa de Rui Barbosa, 1973.
- SUASSUNA, Ariano. “A Compadecida e o Romanceiro Nordeste”. In: *Literatura Popular em Verso: Estudos, Tomo I*. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, 1973. p. 153-164.
- _____. *Manifesto armorial*. Recife: UFPE, 1974.
- _____. “Notas sobre o Romanceiro Popular do Nordeste”. In: *Seleção em Prosa e Verso*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2007. p. 249-286.
- TERRA, Ruth Brito Lêmos. *Memória de Lutas: Literatura de Folhetos do Nordeste 1893-1930*. São Paulo: Global Editora, 1983.
- _____. *A literatura de folhetos nos fundos Villa-Lobos*. São Paulo: USP,

1981.

WEITZEL, Antônio Henrique. *Folclore literário e lingüístico: Pesquisas de Literatura Oral e de Linguagem Popular*. 2. ed. rev. e ampl. Rio de Janeiro: Diadorim Editora, 1995.

WILSON, Luís. *Roteiro de velhos cantadores e poetas populares do sertão: Estado de Pernambuco*. Recife: FIAM, 1986.

5.3 JORNAIS, REVISTAS E SÍTIOS WEB

AMADO, Janaína. “Região, sertão, nação”. In: *Estudos históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, nº 15, 1995. p. 145-151.

BARIANI, Edson. “ISEB: fábrica de controvérsias”. In: *Revista Espaço Acadêmico*, Maringá, Nº 25, 2005.

CALAZANS, José. *Revista Brasileira de Folclore*, Rio de Janeiro: MEC, Ano 6, Nº 14, Jan/Jun, 1966.

CANTEL, Raymund. “La persistencia de los temas medievales de Europa en la literatura popular del Nordeste brasileiro”. In: *Centro Virtual Cervantes*, AIH, Actas III, 1968.

CARVALHINHOS, Patrícia de Jesus. “A origem dos nomes das pessoas”. In: *Domínios de Linguagem*, Revista Eletrônica de Linguística, Ano 1, nº1, 2007.

CARVALHO, Gilmar de. “Cantel por nome Raimundo”. In: *Diário do Nordeste*, 24 de março de 2002

_____. “Cordão, cordel, coração”. In: *Revista Cult* 54, Ano V, São Paulo, 2002, p. 44-49.

CASTRO, Celso. “Insubmissos na Justiça Militar (1875-1945)”. In: *Usos do Passado: XII Encontro Regional de História ANPUH*, Rio de Janeiro, 2006.

CD *Carlos Magno em cantoria*, 2000.

www.dicionariodoaurelio.com/dicionario, consulta dia 9/7/2010, às 12:40 hs.).

DINIZ, João Seabra. “As Histórias dos Outros e a Nossa”. In: *Revista Internacional de Língua Portuguesa*, Lisboa: Associação das Universidades de Língua Portuguesa, Nº 9, julho-1993.

GASPAR, Lúcia. “Frei Damião”. Disponível em: www.fundaj.gov.br, acessado em 12/08/2009.

GOMES, Edvânia Tôres de Aguiar. “Um passeio temático pela cidade do Recife: O processo de revitalização, êxitos e fracassos”. In: *Memorias: Revista Digital de Historia y Arqueologia desde el Caribe*, Barranquilla: Uninorte, Año 3, No 6, 2006.

HAAG, Carlos. “Ler era uma sensação”. Disponível em: www.revistapesquisa.fapesp.br, edição impressa 108, Fevereiro de 2005.

LIMA, Nice. “Ritmo que mistura origens indígenas e africanas: a Mazuca de Agrestina ganha o seu primeiro cd”. Disponível em: <http://revistaraiz.uol.com.br/blog/Nice.php?itemid=223>, acessado em dia 9/6/2010.

MACHADO, Regina Coeli Vieira. “Lendas Indígenas”. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>, acessado em 4/2/ 2010.

MAYA, Ivone. “Silvino Pirauá de Lima”. Disponível em: www.casaruibarbosa.gov.br | site

Cordel, acessado em 30/4/2003.

MENEZES, Eduardo Diatahy B. de. “Das classificações temáticas da Literatura de Cordel: uma querela inútil”. Disponível em: <http://www.bahai.org.br/cordel/classes.html>, acessado em 7/6/2006.

MEXIAS-SIMON, Maria Lucia. “Os nomes e sua possível motivação”. In: *Revista da Universidade Severino Sombra*.

NEVES, Guilherme Santos. “Presença do Romanceiro Peninsular na Tradição Oral do Brasil”. In: *Revista Brasileira de Folclore*, Vol. 1, nº 1, setembro, dezembro de 1961.

OLIVEIRA JR., Rômulo José Francisco. “Um cangaceiro na detenção: representações da imprensa recifense (1914-1937)”. In: *Anais do XIX Encontro Regional de História: Poder, Violência e Exclusão*, ANPUH/SP-USP, São Paulo, 08 a 12 de setembro de 2008.

PONTUAL, Virgínia. “Tempos do Recife: representações culturais e configurações urbanas”. In: *Revista Brasileira de História*, São Paulo, V. 21, Nº 42, 2001.

RAMALHO, Elba Braga. “Cantoria Nordestina: pensando uma estética da cultura oral”. In: *Actas del IV Congreso Latinoamericano de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular*.

_____. “A Cantoria nordestina à luz da fraseologia musical”. In: *Revista do Gelne*, Vol. 2, Nº 1, 2000.

RESENDE, Condorcet. “Pandemônio tributário”. Disponível em: http://www.econ.puc-rio.br/gfranco/PANDEMONIO_TRIBUTARIO.htm, acessado em 16/3/2010.

ROMANO, Roberto. “Passado, Presente e Futuro da Universidade Brasileira”. In: *Jornal da Unicamp*, 11/10/2006.

SANTORO, Mauro. “A conquista flamenga”. In: *O Recife: histórias de uma cidade*, Recife: URB/FCCR, 2000.

SANTOS, Idelette Muzart-Fonseca dos. “Literatura de Cordel, Oralidade e Cultura Popular”. In: *Revista Folkcom*, 2006.

TAVARES, Marilze. “Língua e Cultura: considerações sobre a motivação de nomes geográficos indígenas”. In: *Raído*, Dourados, MS, v. 3, n. 6, 2009, p. 96.

VAINSENCER, Semira Adler. “Cemitério dos Judeus (Recife, PE)”. Disponível em: <http://www.fundaj.gov.br>, acessado em 3/12/2009.

VIANA, Arievaldo. “Leandro foi gênio em todos os estilos”. In: *Diário de Pernambuco*, Recife, 30/04/2008.

5.4 DISSERTAÇÕES E TESES

ACCIOLY, Marcus. *Poética-Popular*. (Dissertação de mestrado), Recife: Universidade Federal de Pernambuco - UFPE, 1980.

BARBOSA, Clarissa Loureiro Marinho. *O mito do cangaceiro no cordel*. (Dissertação de mestrado), Recife: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, 2001.

BARROSO, Maria Helenice. *Os cordelistas no D.F.: dedilhando a viola, contando a história*. (Dissertação de mestrado) Brasília: Universidade de Brasília – UnB, 2006.

BORGES, Francisca Neuma Fachine. *Estruturação e Isossemias da História de João de Calais*. (Dissertação de mestrado), João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba - UFPB,

1979.

COELHO, Fabiana. *Encruzilhadas: encontros e oposições nos cordéis de Manoel Pereira Sobrinho*. (Dissertação de mestrado), Recife: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE, 2004.

LISBÔA, Jane Ribeiro. *Morfologia da Literatura de Cordel*. (Tese de doutorado), Rio de Janeiro: Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1974.

MENDONÇA, Maristela Barbosa de. *Uma voz feminina do mundo do folheto*. (Dissertação de mestrado), João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 1991.

OLIVEIRA, Carlos Jorge Dantas de. *Os Pliegos Suelos Españoles como Antecedentes da Literatura de Cordel Brasileira*. (Trabalho de Investigação Tutelada), Santiago de Compostela: USC, 2006.

OLIVEIRA, José Erivan Bezerra de. *A literatura de cordel no novo espaço urbano no Ceará: Trajetória, Rupturas e Inovações*. (Dissertação de mestrado), Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2001.

PALHANO, João Maria Paiva. *Formação de Palavras e Estilo: inventividade na Literatura Popular Impressa*. (Dissertação de mestrado), João Pessoa: Universidade Federal da Paraíba – UFPB, 1989.

SOUSA, Laércio Queiroz de. *Mulheres de repente: vozes femininas no repente nordestino*. (Dissertação de Mestrado), Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2003.

SUASSUNA, Ariano. *A Onça Castanha e a Ilha Brasil: Uma Reflexão sobre a Cultura Brasileira*. (Tese de Livre Docência), Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 1976.

VALLE, Maria Cecília Malta. *Os Cordéis de Raimundo Santa Helena, o Guerrilheiro da Utopia*. (Dissertação de mestrado), Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ, 1988.